

Антон Долин

КАК СМОТРЕТЬ КИНО

Иллюстрации
Константина Бронзита

альпина
.detti

Москва, 2020

*Настоящий материал (информация)
произведен иностранным агентом
Долиным Антоном Владимировичем,
либо касается деятельности
иностранного агента
Долина Антона Владимировича*

УДК 791.22

ББК 85.37

Д64

Редактор Елена Аверина

Долин А.

Д64 Как смотреть кино / Антон Долин. — М. : Альпина Паблишер, 2020. — 152 с.

ISBN 978-5-9614-3088-2

Эта книга задумывалась как детская, но получилась книгой для всех. Самое важное и интересное о безбрежном и сложном мире кинематографа вы узнаете в кратчайший срок. Антон Долин, один из самых известных российских кинокритиков, разобрал главные вопросы о кино и постарался дать на них простые и внятные ответы.

Авторы книги так ответственно подошли к своим задачам — Антон Долин тестировал текст на собственных детях (испытания прошли удачно!), а Константин Бронзит, знаменитый аниматор и художник (а еще номинант на премию «Оскар»), создал забавные и необычные иллюстрации. С их помощью вы совершите прекрасное путешествие по лабиринту кино — увлекательное, загадочное и совсем не страшное.

УДК 791.22

ББК 85.37

Все права защищены. Никакая часть этой книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, включая размещение в сети интернет и в корпоративных сетях, а также запись в память ЭВМ для частного или публичного использования, без письменного разрешения владельца авторских прав. По вопросу организации доступа к электронной библиотеке издательства обращайтесь по адресу mylib@alpina.ru

© Антон Долин, 2019

© Иллюстрации. Константин Бронзит, 2019

© ООО «Альпина Паблишер», 2020

ISBN 978-5-9614-3088-2

Содержание

Часть I. Простые правила 8

Правило первое	10
<i>Кино надо смотреть на большом экране</i>	
Правило второе	14
<i>Кино лучше смотреть в оригинале</i>	
Правило третье	18
<i>Платите за кино</i>	
Правило четвертое	22
<i>Не верьте рекламе</i>	
Правило пятое	28
<i>Обратите внимание на автора</i>	

Часть II. Зачем мы смотрим кино 32

Мы хотим получить удовольствие	36
Мы хотим узнать что-то новое.....	42
Мы сами не знаем, чего хотим.....	46
Кино — это разговор	50
А если скучно?	52

Часть III. Как читать фильм 54

Контекст	58
Жанр.....	62
Сценарий	64
Оператор.....	68
Художник-постановщик, художник по костюмам, художник по гриму..	70
Монтаж	74
Визуальные эффекты	78
Звук	80
Музыка	82
Актеры	86
Режиссура.....	88
Продюсер	90
Что такое успех?	94

Часть IV. Кратчайшая история кино 96

Как ориентироваться?	98
Первооткрыватели	100
Немецкий экспрессионизм	102
Раннее советское кино	104
Золотой век Голливуда.....	106

Итальянский неореализм	108
Оттепель в СССР и кино Восточной Европы	110
«Новая волна»	112
Расцвет авторского кино.....	114
Новый Голливуд	116
Блокбастеры.....	118
Постмодернизм	120
Фестивали	122
«Оскар»	126

Часть V. Что дальше? 128

Фильмы становятся больше	132
...и меньше	134
Кино отказывается от сюжета	136
Кино становится интерактивным.....	138
Мультфильмы — теперь для всех.....	140
Документальные фильмы — тоже.....	142
Меняется география.....	144
Политика стала важнее.....	146
Новые экраны.....	148
Когда умрет кино?	150

Как
смотреть
кино?

Разве это так сложно?

Кино смотрят все, от младенцев
до стариков. Никто этому
не учился. Так зачем начинать?

Смотреть кино — не наука
и не искусство. Кино
доставляет удовольствие.

Но это только в теории.
На практике мы часто выходим из зала
разочарованными, выключаем фильм,
не досмотрев. Горюем, что кино нынче
не то, что прежде, и вспоминаем
свои любимые старые картины.

Эта книга — попытка рассказать
о том, как избежать разочарования
и получить удовольствие от кино.

Часть I

Простые правила

6

5

4

3

2

1

Правило первое

Многие фильмы снимаются именно для того, чтобы смотреть их в кинозале — в темноте и на огромном экране. Если смотреть их по телевизору, на мониторе компьютера, планшета или смартфона, их достоинства теряются, причем в буквальном смысле слова: многие детали невозможно разглядеть.

Это касается не только зрелищных голливудских блокбастеров, выпускаемых в формате IMAX и иных премиальных форматах, например Atmos или RealD (если в вашем или соседнем городе есть такие кинотеатры, оцените эти огромные экраны и звуковые системы хотя бы однажды в жизни), но и более скромных картин, снятых за меньшие деньги.

К тому же любое произведение искусства надо стремиться увидеть таким, каким оно создавалось.

Не случайно и принимающие работу продюсеры или прокатчики, и зрители фестивальной или прокатной премьеры всегда смотрят фильм на киноэкране.

Репродукция картины может быть предельно точной, и все равно даже ребенок понимает: настоящая «Джоконда» — только в Лувре, «Сад земных наслаждений» — только в Прадо, «Явление Христа народу» — только в Третьяковской галерее. Фильм (в идеале) — тоже визуальное произведение, требующее определенных условий просмотра.

..... Кино надо смотреть
на большом экране.
То есть в кинотеатре



Каверзные вопросы

— А если фильм, который я хочу посмотреть, не идет в соседнем кинотеатре? Что же, не смотреть его вовсе?

Конечно, нет. Смотрите кино там, где получится, и так, как получится. Если нет возможности пойти в кинотеатр — сгодится любой экран. Но имейте в виду: вы вряд ли сможете оценить достоинства (и недостатки) картины в полной мере.

Между прочим, современные технологии позволяют смотреть кино, в том числе старинное или редкое, на большом телеэкране. Еще можно купить проектор и смотреть дома кино на экране или на стене, превратив обычную комнату в (почти) настоящий кинотеатр.

— Как быть с телефильмами и сериалами? Их-то в кино не показывают.

Во-первых, иногда показывают. Да, в прокат они попадают редко, но на фестивалях и на специальных сеансах их можно увидеть.

Во-вторых, если фильм снимался для телеэкрана или монитора компьютера, то именно так его и стоит смотреть.

— А мне в кинотеатре всегда мешают соседи: они разговаривают во время сеанса и громко хрустят попкорном!

Большинство людей прекрасно реагируют на вежливые замечания. И если зал не заполнен, то у вас (или у них) всегда есть возможность пересесть. Если же в кинотеатре аншлаг, вероятность таких назойливых соседей крайне невысока.

Вообще же в попкорне нет ничего плохого. На громких блокбастерах его хруста все равно не услышишь. А выручка от продажи фастфуда и газировки у владельцев кинотеатров иногда бывает не менее значительной, чем от показа фильмов.

Кстати

Интересно, почему изобретателями кинематографа считаются братья Огюст и Луи Люмьеры? Ведь первым кино придумал, применил и даже запатентовал американец Томас Эдисон: его чудо-аппарат кинетоскоп появился за два года до синематографа Люмьеров.

Ответ прост. Эдисон изобрел аппарат, позволявший смотреть «движущиеся картинки» (примерно как на сегодняшнем домашнем телевидении и видео) только одному человеку. А Люмьеры провели первый публичный коммерческий киносеанс. Он состоялся 28 декабря 1895 года на бульваре Капуцинок в Париже. Показали несколько фильмов. Каждый длился примерно 50 секунд.

Один из первых фильмов назывался «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота». И, хотя его показали уже в 1896 году, можно считать, что кинематограф по-настоящему родился в тот момент, когда поезд на экране поехал прямо на зрителей в зале и они все, как гласит легенда, одновременно отшатнулись.

Кино — коллективное переживание в одном темном помещении, вместе с незнакомцами, которые чувствуют то же, что и ты.

Правило второе

С момента изобретения звукового кино (оно окончательно сменило немое в 1930-х годах, об этом снят прекрасный фильм Мишеля Хазанавичуса «Артист») речь актеров — неотъемлемый элемент художественного языка.

Изображение в фильме первично, но звук бывает не менее важен. Пренебрегая оригинальной звуковой дорожкой, вы не замечаете подмены: на экране Мерил Стрип или Роберт Де Ниро, Райан Гослинг или Энн Хэтэуэй, они стараются, играют свои роли специально для вас, а слышите вы вместо них безымянных артистов. Если даже они не безымянные, все равно это абсолютно другие люди. Неужели вам самим не обидно?

Проделайте несложную операцию в уме. Представьте себе любимый отечественный фильм или мультфильм, а потом замените голоса актеров на другие, незнакомые (пусть даже похожие по тембру). Смотреть это будет невозможно. Уж лучше вовсе без звука.

На всех мировых фестивалях кино показывают исключительно с субтитрами. Ни дубляж, ни войсовер (наложенная поверх оригинальной звуковой дорожки озвучка) не практикуются. Именно это — оригинальная форма фильма.

..... Кино лучше
смотреть
в оригинале.
Если есть выбор
между субтитрами
и дубляжом,
выбирайте субтитры



Каверзные вопросы

— Но если читать субтитры, то некогда будет смотреть на экран! Что делать?

На самом деле если у вас средняя скорость чтения, то субтитры не будут отнимать так много времени, как кажется. И если некоторое время тренироваться, то вскоре у вас разовьется периферическое зрение, позволяющее смотреть в центр экрана и одновременно читать титры.

— А как быть с детьми, еще не умеющими читать?

В большинстве стран, где все или почти все фильмы субтитрируют (государства Скандинавии, Нидерланды, Израиль), титры без труда читают и дети. Более того, они быстрее, чем взрослые, к этому привыкают. Собственно, ребенок учится читать примерно в том же возрасте, в котором начинает ходить в кино.

В некоторых странах (например, во Франции) фильмы для самых маленьких выходят в дубляже. Но даже в этом случае всегда существуют и копии с титрами.

— Что делать, если копии фильма с субтитрами не существует ни в кинотеатрах, ни онлайн?

В России, к сожалению, многие фильмы выходят только в дублированной версии, причем это касается не только кинопроката, но и легального выпуска в сети.

Есть лишь один способ бороться с этим: массово ходить на сеансы с титрами, доказывая правообладателям фильмов и директорам кинотеатров, что спрос на показ оригинальной версии высок.

ДОЛГИЙ ПОЦЕЛУ

Правило третье

Нет, это правило не проплачено никаким государственным ведомством.

Просмотр пиратской версии может сильно разочаровать: вы рискуете столкнуться с искаженным изображением или некачественным переводом. Но дело не только в этом.

Поддерживая пиратов, показывающих фильмы в сети бесплатно, вы наносите урон прокатчикам, которые платят немалые деньги за право легального показа картин, и кинотеатрам. Особенно страдают правообладатели независимого кино, у которых нет денег и возможностей для больших рекламных кампаний.

Отдавая деньги за билет в кино или за право легального просмотра в онлайн-кинотеатре, вы оплачиваете труд не только российских компаний, купивших право на прокат фильма в нашей стране, но и продюсеров, а также создателей самих картин.

Кино — самое дорогое искусство в мире, его не может делать одинокий автор-романтик (в отличие от музыки, живописи или литературы). Кино тесно связано с экономикой. Между купленным вами билетом и дальнейшей судьбой режиссера, который может получить бюджет на съемки следующей картины, а может и остаться без работы на долгие годы, есть прямая связь.

..... Не поддържайте
пиратов.
Платите за кино



Каверзные вопросы

— А вы, критики, ведь не платите за просмотр —
фильмы вам показывают бесплатно?

Чистая правда. Однако за бесплатный просмотр
на пресс-показе мы все же платим своей экспертизой,
трудом и в конечном счете репутацией.

— Что делать, если официальный прокатчик выпустил
фильм на экраны в скверном дубляже, а у пиратов можно
посмотреть оригинальную версию с субтитрами?

Это сложный вопрос. Ответ на него каждый зритель
вынужден искать для себя самостоятельно.

”

Правило четвертое

О большинстве фильмов вы узнаете из рекламы, даже если не отдаете себе в этом отчета.

Со всех сторон вас бомбардируют образы из новых картин, кадры, звуки, персонажи. Они зовут вас в кино, соблазняют, вербуют.

Это игра. Но и бизнес тоже.

Позвольте пригласить себя в кино. А окончательное решение все-таки принимайте сами.

Просматривая трейлер (рекламный ролик), вы невольно поддаетесь иллюзии, будто перед вами краткая — уложенная в две-три минуты — версия фильма, на который вас зовут.

Это хитроумная уловка.

Перед вами рекламная нарезка, сделанная, как правило, не автором самого фильма, а другими людьми. Очень многим режиссерам вовсе не нравится трейлер их собственного фильма.

Одни делают кино. Другие его продают. Это разные задачи, и их выполняют разные люди.

Цель фильма — развлечь вас, растрогать, рассмешить, заставить задуматься, поделиться мыслями и чувствами.

Цель трейлера — продать вам фильм, а для этого хороши любые средства.

Часто в трейлер включены сцены, которых вовсе не будет в фильме, или музыка, которой вы в нем не услышите.

..... Не верьте рекламе



Иногда в нем собраны решительно все зрелищные сцены из картины, которая окажется скучной.

Или наоборот: фильм получился неожиданным и на самое интересное в трейлере даже не намекнули.

В любом случае это обман.

То же самое касается постеров, рекламных роликов, анонсов и предпремьерных интервью — в общем, всех компонентов рекламы.

Маркетологи не виноваты: они делают свою работу. Учитесь оценивать ее критически, без слепой веры.

Каверзные вопросы

— А как быть со зрительскими рейтингами на популярных интернет-порталах — «Кинопоиск», IMDb и так далее?

Им можно доверять, но с определенной осторожностью. Не забывайте: никто не способен проверить, действительно ли проголосовавший посмотрел картину, которую хвалит или ругает. Иногда фанаты какой-то франшизы завышают (или, напротив, занижают) рейтинг той или иной картины; к ее художественным достоинствам и недостаткам это отношения не имеет.

— Кому же тогда верить?

Только не смейтесь: критикам.

Или смейтесь, почему нет.

Дело даже не в том, что критики больше понимают в кино, чем так называемые обычные зрители, которые голосуют на «Кинопоиске» и других сайтах.

Просто критики сравнительно редко бывают подвержены зрительскому фанатизму: по работе они смотрят слишком много разного кино и учатся сохранять дистанцию между собственными эмоциями и экспертной оценкой.

Кроме того, похваливший плохую (или разругавший хорошую) картину, критик рискует своей публичной репутацией. Это приводит к определенной осторожности в оценках.

Если кто-то и способен отделить персональное «мне не зашло» от оценки качества фильма, приближенной к объективной (ведь не все хорошие фильмы вам нравятся?), то только критик. Хотя не каждому это удается.

— Что делать, если я не совпадаю ни с какими критиками?

Радуйтесь: у вас оригинальный вкус!
По нашим дням дьявольская редкость.

Но тогда тем более не верьте рекламе!



Кстати

Каким критикам доверять?

В мире существует огромное количество критиков. Одни работают в популярных СМИ или блогах для колоссальной аудитории, другие трудятся в специализированных изданиях. Некоторым удается это совмещать.

Нет на свете фильма, у которого не найдется хотя бы одного критика-ненавистника (даже если остальным кино понравилось) или одного влюбленного критика (даже если весь мир проклинает эту картину).

Осталось только найти критика, чьи вкусы совпадают с вашими. Или не совпадают настолько радикально, что можно четко знать: ему/ей не понравилось — значит, точно понравится мне.

Если же вы не доверяете вообще ничьему мнению, то знайте, что есть сводные критические рейтинги: порталы Rotten Tomatoes и Metacritic (существуют и отечественные аналоги, хотя они менее популярны). Их модераторы собирают рецензии критиков на фильмы и высчитывают средний оценочный балл.

Нет, это совсем не то же самое, что пользовательские рейтинги: здесь речь идет об оценке публичных профессионалов, поставивших на кон свое имя.

Можно также порекомендовать читать профессиональные издания о кино, которые помогут ориентироваться в тенденциях кинематографа и анализировать конкретные фильмы. В России это прежде всего «Искусство кино» и «Сеанс». Также заслуживают пристального внимания британский *Sight & Sound*, французский *Cahiers du Cinéma* и американский *Film Comment*.



Правило пятое.....

Звучит смешно, и тем не менее: большинство зрителей идет в кино, не задаваясь вопросом, кто его снял.

Представить себе такое с литературой невозможно. Продолжения «Властелина колец» или «Приключений Шерлока Холмса», написанные не Толкином или Конан Дойлом, никогда не будут читать с теми же ожиданиями, что и оригинальные книги. А от современной музыкальной группы, играющей даже самые мастерские кавер-версии The Beatles, вы не станете требовать нового «Revolver». В кино эта логика почему-то не работает: зрители всерьез ждут, что новые «Звездные войны» будут похожи на старый шедевр Джорджа Лукаса, а от очередного сиквела или ремейка «Терминатора» ждут той же мощи, что и от картин Джеймса Кэмерона.

У каждого фильма много авторов: это продюсеры, сценаристы, оператор, монтажер, художник-постановщик. Но все-таки главный дирижер этого оркестра — всегда режиссер. Правда, иногда их бывает двое.

Не верьте рекламному штампу на плакате: «От создателей такой-то картины». Под «создателями» вполне могут подразумеваться продюсеры или, например, специалисты по визуальным эффектам.

Все по-настоящему важные решения в фильме принимает режиссер.

Картина может показаться вам интересной из-за актерского состава, а потом разочаровать. Это вина режиссера.

Фильм может сначала не вызвать вашего интереса, а потом оказаться выдающимся. Это заслуга режиссера.

..... Обратите внимание на автора

ЛЕВ

Не поленитесь, справьтесь в «Википедии» или на том же «Кинопоиске»: кто режиссер картины? Проверьте, что он снимал раньше. Может быть, вы познакомитесь с этими фильмами или хотя бы почитаете о них подробно. Так опасность ошибки станет значительно ниже.

Если режиссер дебютант, то он, скорее всего, успел сделать короткометражные работы, участвовал в создании телесериалов, снимал музыкальные клипы или рекламу.

Если же о нем не известно решительно ничего, то вам придется рискнуть.

Кстати

Представление о режиссере как об авторе фильма возникло не так уж давно — чуть больше полувека назад.

Когда Люмьеры делали свои фильмы, у них не было режиссера — обоих братьев можно было скорее назвать продюсерами и в то же время авторами.

Со временем представление об авторстве фильма изменилось. Продюсерами стали люди, обеспечивающие организацию производства и его финансирование, а авторами начали считаться режиссеры.

При этом само представление о режиссере, например, в театре гораздо моложе, чем театр как таковой, а «режиссерский театр», создающий на базе классического текста его новую интерпретацию, — ровесник кинематографа. (Почти то же самое можно сказать о дирижере в оркестре: довольно долго оркестры обходились вовсе без них.)

После разделения функций режиссера и продюсера между ними стали возникать конфликты, которые чаще всего разрешались в пользу продюсеров.

В 1954 году французский режиссер и критик Франсуа Трюффо сформулировал «авторскую теорию» (она же — «теория авторского кино»). Ее суть в том, что автор фильма — именно режиссер, отвечающий за выработку определенного стиля и киноязыка.

Эта концепция помогла защитить права режиссеров от тех, кто финансировал их проекты. В конечном счете она привела к расцвету авторского кино в Европе, США и Азии, а также к усилению фестивального движения.

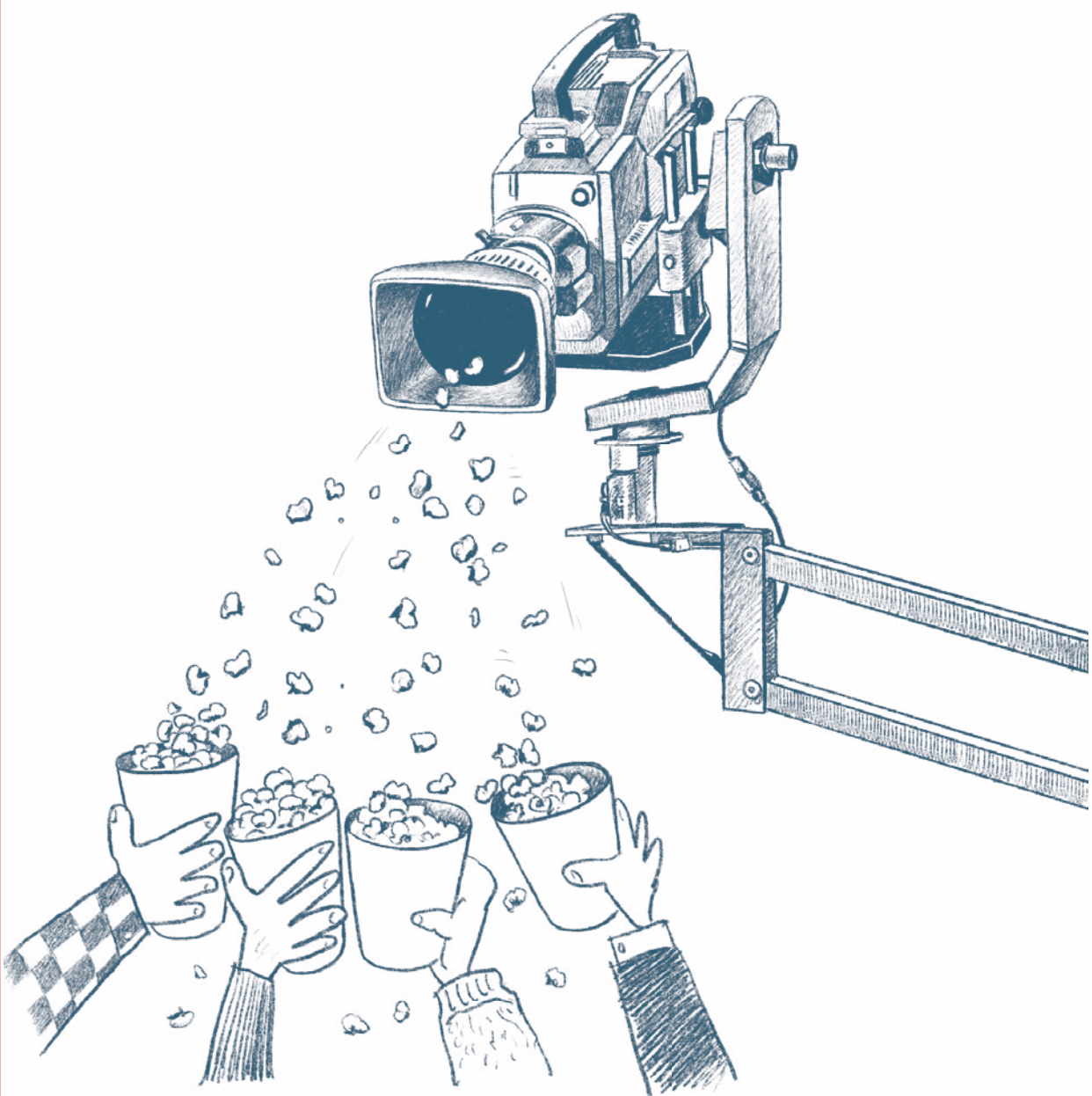
Благодаря этому была разработана система поддержки и некоммерческой раскрутки авторского кино.

Несмотря на то что голливудские и иные крупные мировые студии по-прежнему производят продюсерское кино, в котором режиссер — лишь наемный работник, выполняющий заказ, сегодня никто в мире не сомневается: автор в кинематографе — это прежде всего режиссер фильма.

Мотор!

Часть II

Зачем мы смотрим кино



Представьте, что вы смотрите гораздо больше фильмов, чем люди вокруг вас. (Если вы читаете эту книгу, скорее всего, так оно и есть.)

Однажды друг или подруга, родственник, знакомый или даже чужой человек задает вам вопрос: что посмотреть?

Проще всего назвать последний фильм, который вам сильно понравился. Но, если всерьез задуматься над вопросом, найти ответ будет сложно. Почти невозможно.

Чтобы ответить правильно, надо задать множество встречных вопросов:

- Ты хочешь пойти в кино или посмотреть дома?
- Старый фильм или новый?
- Один или в компании?
- А в какой компании? С друзьями? Семей?
- Ты ищешь фильм для свидания?
- Свидание первое или уже нет?
- Будешь смотреть в выходные или будни?
- Днем или вечером?
- Ты хочешь посмеяться? Поплакать? Утешиться? Испугаться?
- Какие последние фильмы понравились тебе? Чем?

Даже получив ответы на все эти вопросы, ты вполне можешь дать неточный совет.

Как же сделать, чтобы фильм дал тому, кто спрашивал твоего совета, да и тебе, именно то, чего ты от него ждешь?

Проблема в том, что другой человек никогда не будет знать лучше тебя, что именно тебе нужно.

Ты и сам не знаешь этого точно.

Отправляясь в кино, многие не пытаются задаться простым вопросом: зачем я хочу посмотреть фильм?

А зря.

Ответив на него честно, мы решим вечную задачу выбора. Или хотя бы подберемся к ее решению.

Итак, зачем люди вообще смотрят кино?

Мы хотим получить удовольствие

Кажется, для чего еще существует кино, если не для развлечения? Однако удовольствие можно получать разными способами.

Для девочки-старшеклассницы романтический фильм «Сумерки» о выборе между вампиром и оборотнем может стать идеальным развлечением, тогда как ее одноклассник будет маяться в зале и не знать, куда себя деть (но не обязательно, может быть и наоборот).

Для мальчика-подростка идеальным времяпрепровождением может стать поход на любой фильм ужасов: «Астрал», «Пилу» или «Пункт назначения», а его пугливая подружка весь сеанс будет зажмуриваться и визжать (но не обязательно, может быть и наоборот).

Бабушка будет хохотать до слез над знакомыми ей наизусть шутками из старой комедии Леонида Гайдая или Эльдара Рязанова, а ее внук вообще не поймет, что тут смешного (и тоже не обязательно).

Мужчина хочет посмотреть крутой боевик про космических супергероев, женщина — сентиментальную мелодраму о разрушенной любви (или наоборот).

Люди очень разные. Их вкусы тоже разные. Каждый сформирован под влиянием тысячи факторов, в том числе и от настроения этого конкретного дня.

Перед тем как выбрать фильм, стоит подумать: какого рода эмоцию я хотел бы испытать на сеансе, чего в данный момент мне хочется, а чего не хочется ни в коем случае?

Недостаточно посмотреть «хороший фильм», как бы много экспертов ни сходились в том, что он хорош: нам всегда необходим «подходящий фильм», сделанный как будто специально для нас — здешних и теперешних.

Мы совпадаем с фильмами так же, как с друзьями или партнерами. А чаще не совпадаем. В этом виноваты не фильмы, а мы сами.

Точнее, виновата наша неспособность ответить на вопрос: «Зачем я пошел в кино?»



Кстати

Сделать выбор поможет система жанров. Она для того и была сформулирована человечеством, чтобы ожидания зрителя не были обмануты.

Жанр не может гарантировать удовольствия. Но он указывает на то, какого рода удовольствие вы могли бы испытать на этом конкретном фильме.

Комедии дают возможность посмеяться. Хотя смех (как и комедии) бывает разным: добродушным и злым, необъяснимым или направленным на что-то конкретное, абсурдным, радостным, просто глупым.

Мелодрамы позволяют зрителю проявить свою чувствительность. Во время просмотра не стыдно плакать, представляя себя на месте действующих лиц.

Боевики позволяют испытать возбуждение. Наблюдая за приключениями героев, зритель примеряет их авантюры на себя, радуется их победам над злом и переживает за их судьбу.

Хорроры, они же фильмы ужасов, пугают, причем иногда делают это очень эффектно и убедительно. В этом случае удовольствие зрителя в том, чтобы пугаться, одновременно ощущая себя в комфорте и безопасности. Люди, которые слишком близко принимают к сердцу подобное кино, на него не ходят.

Триллеры — остросюжетные фильмы — заставляют зрителя нервничать и переживать. В отличие от боевиков, действие в них может развиваться не так динамично — иногда напряжение нарастает медленно и незаметно.

Фэнтези и фантастика уводят зрителя в параллельные вымышленные миры. В случае фэнтези это миры, близкие сказочным, а в случае фантастики у них есть подобие научного обоснования. Кинокомиксы нередко совмещают элементы фантастики и фэнтези.

Вестерны — родившиеся в США, но потом распространившиеся на весь мир фильмы об освоении Дикого Запада, о суровых поселенцах, которые сражаются с невзгодами, бандитами и индейцами.

Мюзиклы — музыкальные фильмы (чаще всего комедии или мелодрамы), в которых игра актеров перемежается вокальными и танцевальными номерами.

Вестерны и мюзиклы — это тоже альтернативные вселенные, хотя формально они более реалистичны, чем миры фэнтези и фантастики.

Оба этих жанра были невероятно популярны в первой половине XX века, потом долго считались устаревшими, а теперь возрождаются в новых формах.



Каверзный вопрос

— А как же анимация?

Мультфильмы — это не жанр, а вид кинематографа.

Анимация существует так же давно, как два других основных вида кино — игровое (то, которое снимается с участием актеров и по определенному сценарию) и неигровое, оно же документальное (которое старается показать мир и его обитателей такими, какие они есть).

Корпорация Disney, основанная Уолтом Диснеем, первой рискнула сделать в 1937 году полнометражный анимационный фильм — «Белоснежка и семь гномов». С тех пор анимацией часто называют полнометражные рисованные сказки, которые смотрели и смотрят люди по всей планете.

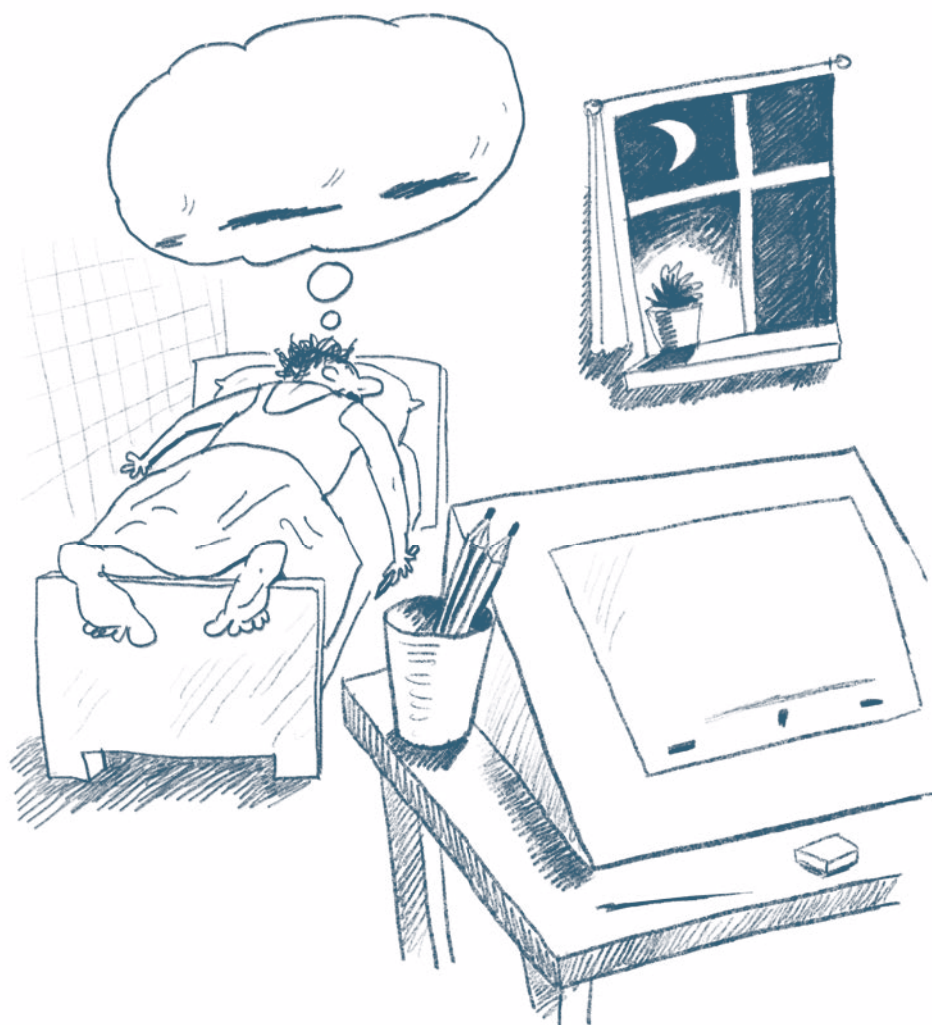
Тем не менее разновидностей анимации бесконечно много.

В анимации есть свои комедии и мелодрамы, вестерны и мюзиклы, триллеры и хорроры, боевики и фэнтези. Они могут быть как короткометражными, так и полнометражными.

Анимационный фильм может быть сделан для любого зрителя: маленьких детей или подростков, взрослых или сразу для всей семьи.

Анимация может быть экспериментальной, сложной, нестандартной. Она может удивлять и шокировать, радовать и утешать.

Соавтор этой книги, создавший иллюстрации для нее, — известный аниматор и режиссер Константин Бронзит.



Мы хотим узнать что-то новое

Иногда, покупая билет в кино, мы стремимся к чему-то иному, чем удовольствие от рассказанной в фильме вымышленной истории и ее придуманных персонажей.

Довольно часто нас интересует реальность, в которой мы живем, и особенно ее незнакомые грани.

Кино во все времена использовало в качестве источников для вдохновения подлинные истории реальных людей. В последние годы таких фильмов становится все больше.

Фильм по мотивам реальных событий тоже вполне может быть вестерном или мюзиклом, триллером или боевиком, комедией или мелодрамой. Только фантастикой он быть не может никак.

А еще он может быть кинобиографией — ее еще называют позаимствованным из английского языка словом «байопик».

Исторические картины рассказывают о давних событиях, так или иначе повлиявших на развитие человечества. Впрочем, в них встречается много художественного вымысла, нередко заслоняющего отраженную в фильме реальность. Такие картины чаще называют «костюмными», ведь их герои играют роли не в современной одежде, а в исторических костюмах.

Другой предмет, в изучении которого помогает кино, — география. Фильмы снимаются по всему миру, и благодаря кинематографу мы можем побывать и в самых знаменитых местах (редкие кинолюбители не знают, как выглядит Париж или Нью-Йорк, хотя многие там никогда не бывали), и в самых экзотических.

Впрочем, сегодня любой пейзаж можно нарисовать на компьютере. И наоборот, вымышленные пейзажи вполне могут оказаться реальными: так, Средиземье, показанное во «Властелине колец» Питера Джексона, — это родная для режиссера Новая Зеландия.

Бесконечным источником познания служат документальные фильмы. Их режиссеры в поисках уникальной природы порой проникают в самые заповедные и недоступные уголки Земли.



Каверзный вопрос

— Документальное кино — это скучно?

Документальное (неигровое) кино так же разнообразно и увлекательно, как игровое. Все зависит от режиссера и фильма, а также от конкретного запроса зрителя.

Документальные фильмы рассказывают подлинные истории, не адаптируя и не искажая их в художественных целях. Именно неигровое кино — лучшее доказательство разнообразия мира, который удивляет больше любой фантазии.

Герои документального кино — обычные люди, чаще всего наши современники. Соотнести себя с ними, узнать себя в них бывает проще, чем в вымышленных и обобщенных персонажах.

Документальное кино оперирует не столько метафорами (хотя и ими тоже — вообще, вне метафоры творчество невозможно), сколько конкретными феноменами жизни. Иногда оно — лучший проводник, который приглашает зрителя не в воображаемое, а в подлинное путешествие. Один из старейших подвидов документального кино — научно-популярное, оно описывает и объясняет устройство мира.

Документальное кино, если оно сделано талантливо, дает эффект присутствия: с его помощью можно оказаться на концерте любимого музыканта или группы, попасть в музей на другом конце света, увидеть пейзаж, о котором можно было только мечтать.

Игровые фильмы часто позволяют зрителю сбежать от реальности, а документальные — возвращают к ней. И это может быть ничуть не менее интересным.

Еще один каверзный вопрос

— А что экранизации?

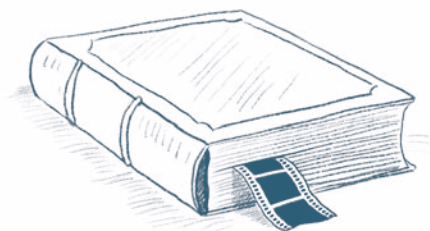
Бывает, что фильмы, основанные на литературе (в особенности классической), ошибочно относят к познавательным.

Нередко преподаватели в школах или институтах демонстрируют школьникам или студентам экранизации, чтобы «дополнить» знакомство с книгой (а на самом деле — заменить текст иллюстрацией).

Кино — не литература, это другой вид искусства, хоть с литературой и тесно связанный (строго говоря, у каждого игрового фильма есть литературный источник — сценарий).

Фильм может быть слабее книги-первоисточника, а может быть и сильнее. Есть расхожее мнение: чем хуже книга, тем лучше может получиться фильм; обратное также считается справедливым. На самом деле прямой связи не существует.

Возвращаясь к вопросу об авторстве в кино: автором книги является писатель, автором фильма — режиссер. Таким образом, книга и фильм — всегда два разных, отдельных, не зависящих друг от друга произведения. И оцениваться они должны отдельно.



Мы сами не знаем, чего хотим

И это самое интересное.

Представьте, что кинематограф — огромный торговый центр.

Тут нет ничего зазорного: кино — это искусство, но и бизнес тоже. Если бы кино не продавали и не покупали, его бы уже не существовало.

На этих стеллажах лежат мелодрамы, на тех — триллеры. Огромный отдел посвящен комедии, верхние полки заняты фантастикой. Документальное и анимационное кино получили по собственному отделу со сложной рубрикацией. Покупатели подходят, прицениваются, выбирают, направляются к кассам.

Но есть в этом мегамолле и гигантский подвал. В нем всегда темно. Вы идете туда наудачу и выбираете товар наугад, не зная, чего от него ждать.

Именно так устроено авторское кино. Оно не подчиняется жанрам (хотя активно их использует, но и с удовольствием искажает). Оно не отвечает ожиданиям, а нарушает их.

Как выясняется, среди потребностей посмеяться, поплакать, испугаться, растрогаться у человека есть еще одна, которую удовлетворить сложнее всего, — потребность удивляться.

Одни смотрят кино для того, чтобы обеспечить себе чувство комфорта (еще раз: разные люди комфорт понимают по-разному).

Другие — для того, чтобы выйти за пределы зоны комфорта.

Хорошее жанровое кино похоже на аттракцион в парке развлечений. Это мастерская имитация приключения. Тебя крутит и бросает в разные стороны на «американских горках», ты визжишь, смеешься и пугаешься, а потом хвалишь себя за отвагу, хотя прекрасно знаешь, что аттракцион абсолютно безопасен, трасса для всех одна и та же, а твое участие в этом сведено к нулю: ты так крепко пристегнут к креслу, что не можешь даже шевельнуться.

Хорошее авторское кино устроено иначе.

Ты участвуешь в нем сам, удивляясь на каждом шагу. Ты интерпретируешь замысел режиссера и вступаешь с ним в диалог (возможно, даже в конфликт). Это подлинная интерактивность, а не ее имитация.

Один из самых известных режиссеров авторского кино, датчанин Ларс фон Триер, сказал: «Фильм должен быть подобен камешку в ботинке».

Другой, не менее знаменитый автор, австриец Михаэль Ханеке, высказался не хуже: «Фильм — это трамплин. Прыжок совершает зритель».



Кстати

Зачем нужно искусство?

На этот счет существуют десятки теорий — социальных и политических, философских и религиозных. Но этот вопрос из тех, на которые каждый ищет собственный ответ.

Мой ответ: искусство — универсальный трансформер, дающий человеку именно то, в чем он испытывает нужду, восполняющий нехватку чего-то важного.

Поэтому одинокие люди часто любят мелодрамы.

Те, кто считает свою жизнь скучной, выбирают фантастику или хорроры.

Офисные работники обожают детективы и триллеры.

Дети мечтают о приключениях.

Продолжать можно бесконечно.

Кажется, потребность в искусстве — одна из основных (и самых необъяснимых) потребностей человеческой психики.

А также одно из немногочисленных отличий человека от животного.

ACUPUNCTURE

Кино — это разговор

Любое искусство — повод для коммуникации. О чем еще поговорить с любым собеседником — близким другом или новым знакомым, дальним родственником или однокурсником, как не о последнем нашумевшем фильме? Нет лучшего способа нащупать общие зоны интересов.

Но кино — еще и форма коммуникации.

Это разговор автора с нами. Но и наш разговор с автором: с ним мы спорим о решениях, с которыми не согласны.

— Надо было взять других актеров!

— Убрать одни сцены и добавить другие!

— Иначе закончить фильм!

Разговор с героями, которым мы симпатизируем или которые нам неприятны. Мы пытаемся выяснить их мотивы и, может быть, оспорить их.

Разговор и с самим собой: искусство — всегда отражение нашего «я».

Наконец, разговор с вечностью — историей, судьбой, самим Богом, если мы в него, конечно, верим.



А если скучно?

Главный и, возможно, непобедимый враг искусства вообще и кинематографа в частности — скука.

Если смотреть скучно, значит ли это, что фильм скучный?

Не всегда.

Скука может быть нашей реакцией на стресс, на непривычный ритм, на персонажей, в которых нам трудно узнать самих себя. То есть реакцией на незнакомое пространство искусства.

Мы можем скучать, напротив, и из-за предсказуемости сюжета, узнаваемости главных героев, стандартности их поведения. То есть реагировать на чрезмерное знакомство с тем пространством, в котором мы оказались.

Иными словами, ваша скука ничего не сообщает о фильме. Только о вас — вашем вкусе, ожиданиях, привычках, состоянии здоровья и психики, уровне усталости.

Одни запоем смотрят Ингмара Бергмана и Луиса Бунюэля, но засыпают на «Трансформерах» и «Пиратах Карибского моря». Другие, напротив, радуются даже среднему боевику или триллеру, но зевают, как только видят фильм, в котором разговоры (а бывает, что и молчание!) преобладают над действием.

Это зависит не от возраста, образования, уровня профессиональной подготовки — только от внутренних настроек, а они у каждого свои.

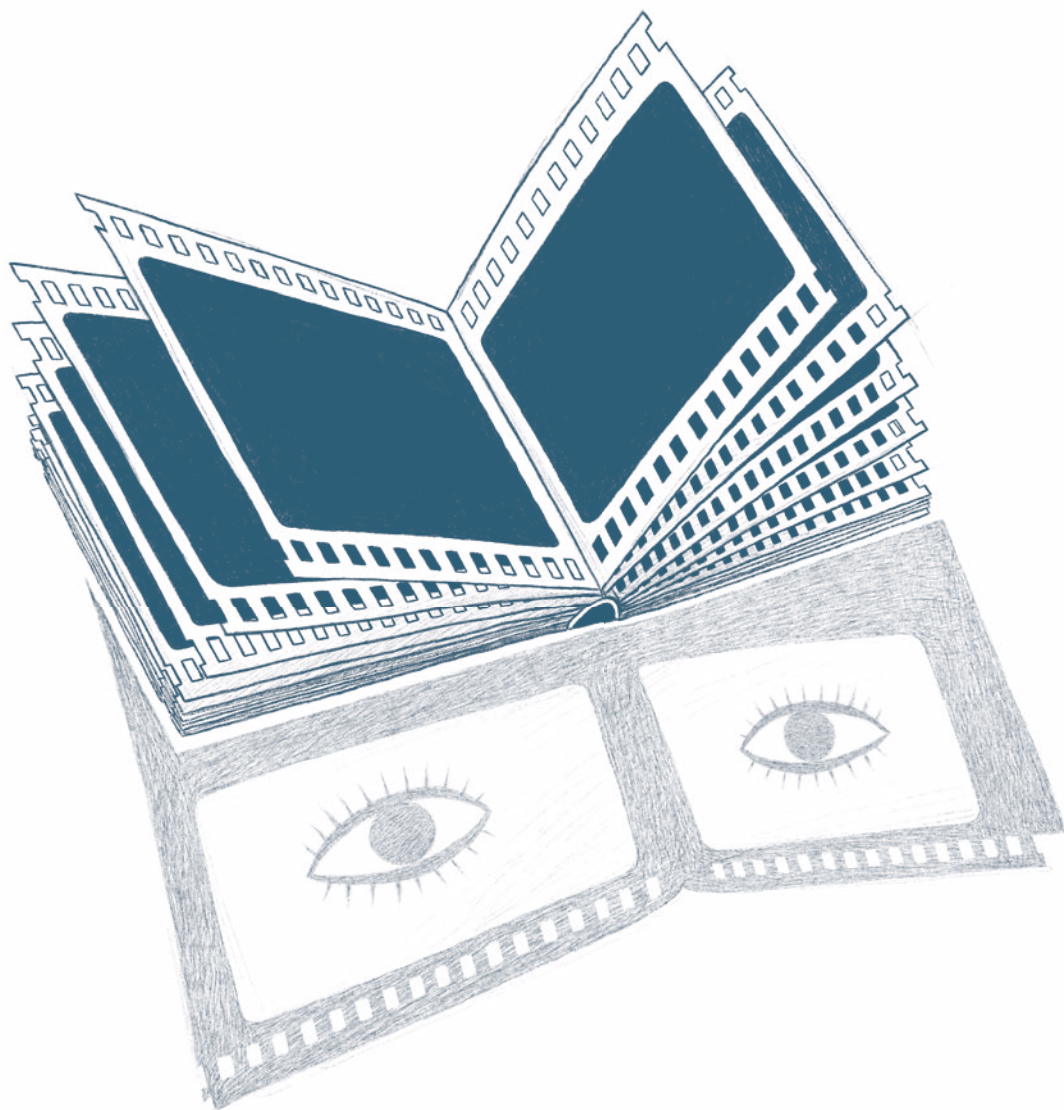
Восприятие искусства — феномен такой же таинственный и необъяснимый, как влюбленность.

Если вам скучно (на каком-то фильме или с каким-то человеком), не торопитесь сообщать об этом окружающим: возможно, они смотрят на это иначе, чем вы.



Часть III

Как читать фильм



Обычно мы читаем книги,
а не фильмы. Кино мы смотрим.

Чем отличаются эти процессы?

Чтение текста — моментальная дешифровка условных знаков: находясь в постоянной работе, мозг переводит их на язык воображаемых образов.

Просмотр кино позволяет более пассивный подход. Мы смотрим то, что нам показывают, и испытываем то, что запланировано автором.

(А у вас так бывало? Смотрите дурацкий фильм и понимаете, что он никуда не годится, вас не трогают ни персонажи, ни сюжет... Но вот наступает развязка — и вы растроганно плачете! Музыка, камера, актерская игра как будто заставили вас испытать эти эмоции.)

Однако и фильм можно именно прочесть: разобрать на элементы, проанализировать, оценить отдельные достоинства и недостатки.

Помешает ли этот навык испытывать в зале те или иные эмоции?

Не факт. В некоторых случаях, наоборот, усилит их.

Контекст



Любой фильм — продукт своего времени и страны, где он снят. То же самое можно сказать о любом произведении искусства, но особенно верно это в случае кинематографа, который тесно связан с техническим прогрессом.

Черно-белые фильмы не уступают цветным только из-за того, что в них нет цвета.

Звуковые не обязательно выигрывают у немых из-за того, что в них есть звук.

В восьмом эпизоде «Звездных войн» спецэффекты гораздо более впечатляющие, чем в серии, снятой Джорджем Лукасом в 1977 году, но из этого ничего не следует.

Российский блокбастер невозможно сравнивать с голливудским: ведь бюджета даже самых дорогих из наших фильмов в США может не хватить и на короткометражку.

Эротический фильм 1920-х годов не будет таким же откровенным, как эротика 1980-х.

Чернокожий герой в американском фильме 1950-х годов — революция, тогда как в современной картине это может быть мало о чем говорящей деталью.

Прежде чем оценивать фильм и особенно сравнивать его с другими (именно на этом чаще всего основана наша оценка), попробуйте учесть, когда и где он сделан.

Постарайтесь учесть не только широкий контекст кинематографа как искусства, но и узкий контекст эпохи.

Будьте терпимее. Возможно, это не плохой фильм — просто он снят не для вас, а для поколения ваших родителей или бабушек.

Или просто для кого-то другого, и вы с ним или ней не знакомы.

Кстати

Так называемый гамбургский счет, то есть безапелляционная оценка искусства в неких абсолютных величинах, работает не всегда.

Принц Гамлет говорил: «Если с каждым обходиться по заслугам, то кто избежит порки?»

Оценки пользователей на киносайтах выглядят убедительно: ведь это народное мнение, как ему не верить? Однако при ближайшем рассмотрении выясняется, что согласно списку крупнейшего портала IMDb лучший фильм всех времен и народов — «Побег из Шоушенка» Фрэнка Дарабонта и, вообще, лучшие картины в мире снимали в Голливуде во второй половине XX века. Первый неанглоязычный фильм в рейтинге — «Семь самураев» Акиры Кurosавы (он на 19-м месте). И ни одной картины из Италии, Франции, СССР в первой двадцатке.

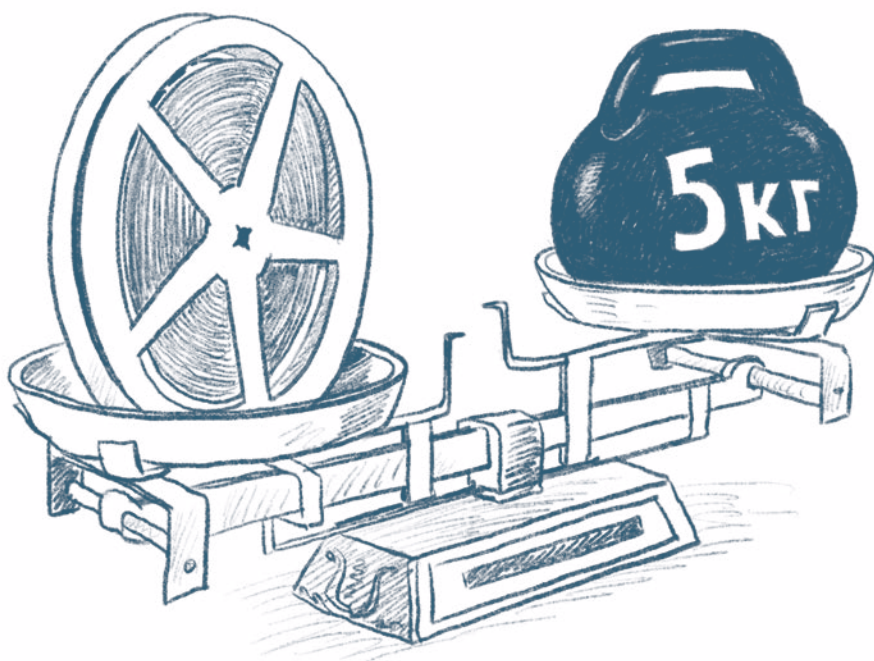
Любая система оценок — пятибалльная или десятибалльная — хороша лишь в определенном контексте.

Можно выбрать лучший фильм Каннского фестиваля 2019 года, поставив ему 10 баллов из 10. Значит ли это, что он автоматически становится равен шедеврам на все времена — «Броненосцу “Потемкину”», «Крестному отцу» и «Фотоувеличению»? Не исключено. Но не факт.

Можно поставить высшую оценку «Черной пантере» — действительно, выдающемуся кинокомиксу. Значит ли это, что его надо приравнять к шедеврам Бергмана или Феллини?

Разные фильмы, жанры, эпохи и целые кинематографии находятся в разных системах координат — в не соприкасающихся друг с другом галактиках.

Если вам хочется ставить им оценки, делайте это в свое удовольствие. Но не забывайте, что это своеобразная игра, не более.



Жанр



Знание жанров вовсе не обязательно. Но оно помогает при выборе подходящего вам фильма.

У людей часто встречается склонность к одним жанрам и непереносимость других. Есть зрители, которые ни при каких обстоятельствах не пойдут на мюзикл, и те, кого не затащишь на фильм ужасов.

Однако любовь к определенному жанру не может быть гарантией. Иногда — наоборот. Если вы увлечены классическими голливудскими мюзиклами 1930–1960-х годов, вас вполне может взбесить мюзикл современный — «Танцующая в темноте» Ларса фон Триера или «Ла-Ла Ленд» Дэмиена Шазелла. Если вы поклонник легендарных вестернов Джона Форда, это не значит, что вы сможете полюбить «Омерзительную восьмерку» Квентина Тарантино. Поклонники кровавых американских хорроров 1970-х годов не обязательно оценят фильмы ужасов о призраках, снятые в 2000-х в Японии.

Изучение определенных жанров может быть очень увлекательным процессом, но также и полезным. Знание законов жанра поможет оценить и индивидуальные особенности того или иного фильма, и новаторство его автора, решившего нарушить каноны.

А главное — вы не будете шокированы, если герои внезапно начнут петь и танцевать посреди улицы. Или когда из заброшенного колодца неожиданно вылезет мертвая девочка с длинными спутанными волосами.

Сценарий



Принято считать, что сценарий — основа всего. Учебников по режиссуре, кажется, написано меньше, чем учебников по кинодраматургии. К тому же они менее популярны. В людях живет мистическая уверенность: владение секретами сценарного ремесла — нечто большее, чем профессиональное достоинство, это еще и универсальная отмычка к человеческим сердцам.

В США распространено мнение, будто кино прежде всего «рассказывает истории». Правда, рассказчиком все-таки чаще считается не придумывающий и пишущий эти истории сценарист, а режиссер; не «автор сценария», а просто «автор». Постановщикам больше платят, они более известны, публичных фигур среди сценаристов во все времена было очень мало.

Засада в том, что теоретики со времен Аристотеля изоцпряются, придумывая законы сюжетосложения и излагая их в мельчайших деталях, но по-настоящему задевают и интересуют зрителя (или читателя, если говорить о литературе) абсолютно новые истории. Особенно если они рассказаны как-то по-новому. Предсказать и спланировать успех сюжета кажется простейшим делом, но удается это не всем. Законы работают в половине случаев. Другая половина — доказательство того, что законы для того и придуманы, чтобы их нарушать.

Зрителю, который хочет прочесть фильм, важно помнить об одном: сценарий — это не только сюжет.

Сценарий — это диалоги.

Сценарий — это разносторонние (или, наоборот, неубедительные) персонажи.

Мир, в котором разворачивается действие, — тоже сценарий.

...А сюжет — не обязательно заслуга (если он хорош) или вина (если он плох) сценариста. Иногда он предложен продюсерами, иногда придуман режиссером, довольно часто позаимствован из другого художественного произведения или из самой жизни.

Кстати

Гениальный аргентинский писатель Хорхе Луис Борхес считал, что историй существует всего четыре:

- об осаде и взятии города (как в «Илиаде»);
- о возвращении героя домой (как в «Одиссее»);
- о поиске (как в мифе об аргонавтах);
- о самоубийстве бога (как в Евангелии).

Это, конечно, преуменьшение, но есть над чем задуматься.

А выдающийся российский ученый Владимир Пропп в своих книгах о сказке доказал, что все сюжеты мирового фольклора строятся на одних и тех же схожих принципах.

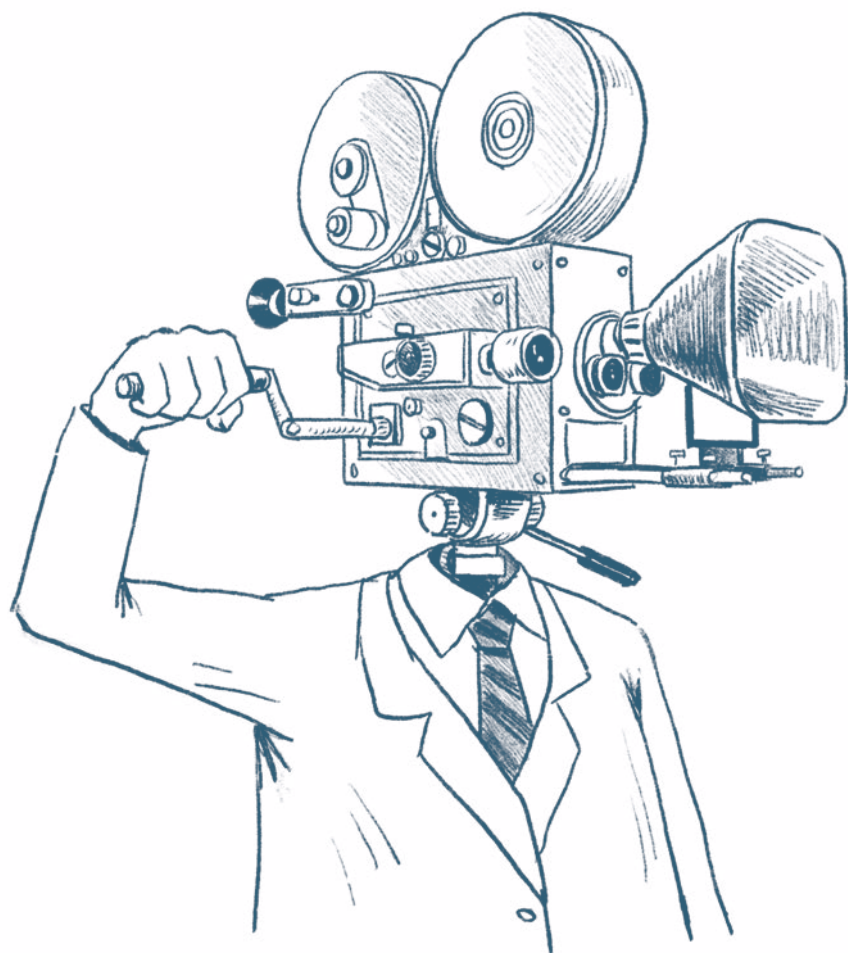
1

2

3

4

Оператор



Изображение в фильме — это оператор. Не забывайте, что кино — изобразительное искусство.

Оператор — третий по значимости человек в кино после режиссера и сценариста. А поскольку сценарии довольно часто пишут сами режиссеры, он может быть и вторым.

Оператор — это глаза режиссера. Все, что придумал и запланировал постановщик, осуществил оператор. Отсюда сложности в определении заслуг оператора или режиссера: не всегда можно разделить их друг от друга и точно понять, кто отвечал за то или иное решение (выбор ракурса и цвета, постановка света и т. д.).

Существуют виртуозные операторы-хамелеоны, снимающие по-разному для разных режиссеров. А есть те, чей индивидуальный стиль всегда узнается, с кем бы они ни работали.

Существуют устойчивые тандемы — режиссеры, которые всегда (или почти всегда) работают/работали с определенными операторами:

- Сергей Эйзенштейн и Эдуард Тиссэ,
- Ингмар Бергман и Свен Нюквист,
- Бернардо Бертолуччи и Витторио Стораро,
- братья Коэн и Роджер Дикинс и т. д.

С изобретением новой цифровой техники операторами фильмов все чаще становятся сами режиссеры. Впрочем, это зависит не только от техники, но и от воли автора. Таким образом снимали собственные фильмы Александр Сокуров, Стивен Содерберг, Роберт Родригес, Дэвид Линч.

В 2019 году впервые в истории «Оскар» за операторскую работу был присужден человеку, бывшему также режиссером и сценаристом отмеченного фильма: статуэтку за фильм «Рома» вручили мексиканцу Альфонсо Куарону.

Художник- постановщик,



художник по костюмам, художник по гриму

Фильм — художественное произведение.
Он невозможен без художников.

Когда мы смотрим на экран, необходимо помнить одну важную вещь: этот мир создан искусственно, он весь до последнего нюанса — плод чьей-то творческой работы, а не случайности.

Конечно, случайные детали попадают в кадр регулярно, но вы никогда (или почти никогда, «киноляпы» не в счет) не будете знать наверняка, входили они в авторский замысел или нет.

Художник-постановщик часто работает в прямом смысле слова как живописец, придумывая декорацию, а потом создавая ее на самом деле. Иногда для съемок строятся целые дома и даже города, пригодные для жизни. Так поступали гении XX века Ингмар Бергман и Андрей Тарковский. В XXI веке для съемок экспериментального

проекта «Дау» режиссера Ильи Хржановского в Харькове был выстроен целый Институт, в котором на протяжении трех лет жили актеры, а их снимала операторская команда.

Художники по костюмам отвечают за одежду действующих лиц, художники по гриму создают их внешний облик.

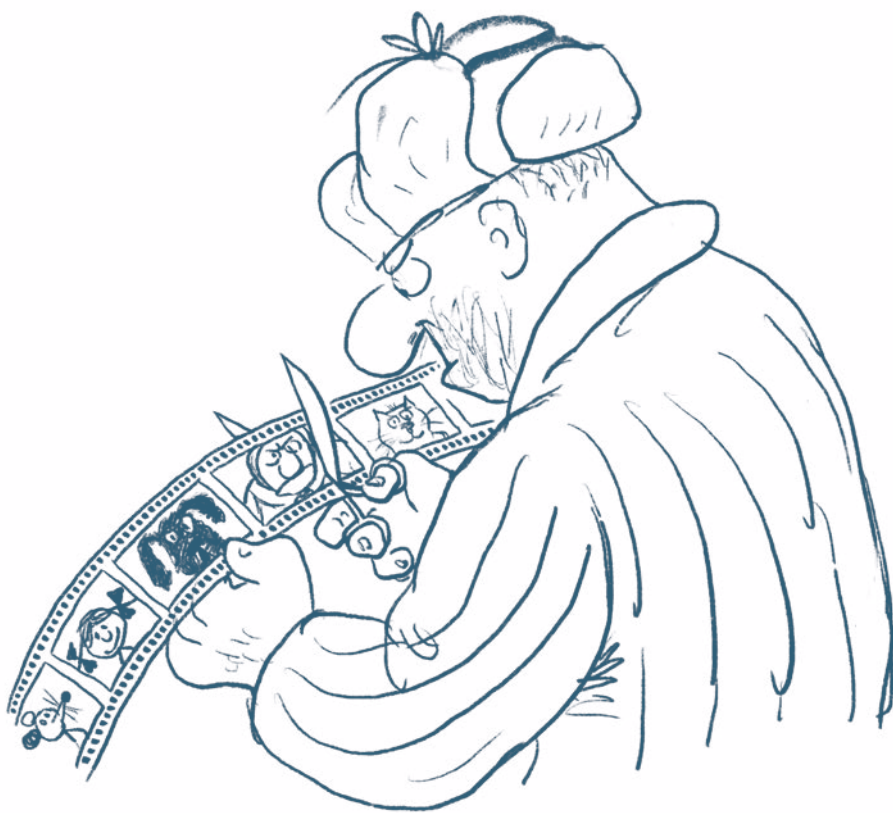
Именно они преобразуют актеров в вымышленных (даже если сценарий основан на подлинных фактах) персонажей.

Работа этих людей отнюдь не второстепенна, иногда она становится ключом к прочтению фильма, например в картинах Стэнли Кубрика, Ридли Скотта или Джорджа Лукаса.

Имена многих из них стали легендой. Например, это художники-постановщики: американец Седрик Гиббонс (дизайнер статуэтки «Оскара», работавший над «Волшебником страны Оз» и еще полутора тысячами фильмов), родившийся в России и работавший в Голливуде Александр Голицын («Призрак оперы», «Спартак», «Аэропорт»), итальянец Данте Ферретти (работал с Пьером Паоло Пазолини, Федерико Феллини, Мартином Скорсезе), австралийка Кэтрин Мартин (жена База Лурмана, трудившаяся над всеми его картинами). Не менее известны художники по костюмам: итальянка Милена Канонеро (костюмы для картин Кубрика и Копполы) или американка Эдит Хэд (много сотрудничала с Хичкоком).



Монтаж



Монтажеры komponуют отснятый материал в готовый фильм. Они важнейшие участники творческого процесса и вместе с тем бойцы невидимого фронта. Отделить их решения от режиссерских бывает крайне сложно, тем более что многие постановщики сами работают над монтажом.

В ранних фильмах не было монтажа: каждая короткометражка Люмьеров была снята единым планом. Такие фильмы существуют до сих пор, в том числе и полнометражные. Причем если некоторые из них действительно сняты в ходе одного огромного дубля (так сделан фильм — прогулка по Эрмитажу «Русский ковчег» Александра Сокурова), то другие только имитируют единство съемки: монтажные склейки между сценами искусно скрыты (как в «Бердмэне» Алехандро Гонсалеса Иньярриту).

Тем не менее даже там присутствовал внутрикадровый монтаж, то есть особым образом выстроенная композиция кадра.

Одним из первых теорию монтажа начал разрабатывать советский режиссер Лев Кулешов, автор «эффекта Кулешова». Он доказал, что при помощи монтажа можно заставить зрителя испытывать определенные эмоции. Один и тот же кадр с лицом актера совмещался в монтаже с тарелкой супа, мертвым ребенком, девушкой на диване, а зрители каждый раз по-разному интерпретировали одно и то же выражение лица.

Крупнейшими новаторами в области монтажа были россиянин, автор определения «монтаж аттракционов», Сергей Эйзенштейн (кстати, он начинал именно как монтажёр) и американец Дэвид Уорк Гриффит, создатель «параллельного монтажа».

Монтаж аттракционов предполагает воздействие на чувства и интеллект аудитории за счет контрастного совмещения различных, зачастую противоположных по смыслу и изображению образов.

Параллельный монтаж помогает сопоставить друг с другом несколько одновременно развивающихся сюжетных линий.

Во все времена с монтажом экспериментировали авангардисты. При помощи неожиданных сочетаний планов, эпизодов и образов они искали новые способы воздействия на публику.

Монтаж называли своей любимой стадией работы над картиной такие режиссеры, как Стэнли Кубрик и Такеси Китано.

Именно монтаж определяет темп и ритм фильма. Андрей Тарковский называл кинематограф «запечатленным временем» — так вот, именно монтаж позволяет его запечатлеть.





Визуальные эффекты



Они же иногда называются спецэффектами.

В некоторых фильмах такие эффекты — ключевой элемент. Это касается почти любой научно-фантастической картины, в особенности если она снята в последние пятьдесят лет.

Тем не менее великие мастера спецэффектов рождались на свет и в классическом кинематографе. Первым из них был Жорж Мельес. Знаковыми стали имена голливудского кудесника Рэя Харрихаузена («Седьмое путешествие Синдбада», «Ясон и аргонавты»), творчеством которого вдохновлялись Стивен Спилберг и Джеймс Кэмерон, швейцарца Ганса Рудольфа Гигера (он придумал Чужого из одноименного фильма), пионеров советского спецэффекта Александра Птушко («Новый Гулливер», «Золотой ключик») и Павла Клушанцева («Дорога к звездам», «Планета бурь»).

Бывает, что только при помощи спецэффекта и рождается главный герой картины — так происходит во всех картинах о чудовищах: «Кинг Конг» (любой!), «Годзилла» (любая!), «Парк Юрского периода» (любой!).

Однако ошибочно думать, будто спецэффекты используются исключительно в блокбастерах. Довольно часто компьютерная графика применяется и в разговорных драмах, например для создания внешнего облика героя (его могут омолодить, состарить, сделать инвалидом или, наоборот, суперменом), и в исторических фильмах (для создания исторического ландшафта).

По большому счету сегодня не существует ни одного жанра или области кинематографа, где не применяются спецэффекты.

Звук

REC



Наверное, люди, которые занимаются звуком в кино, — самые недооцененные специалисты (разумеется, из числа тех, чей вклад может серьезно повлиять на художественные достоинства картины). Никто и никогда не знает их ни по имени, ни в лицо.

Кино родилось немым — и как будто хранит память об этом до сих пор.

Меж тем звукорежиссеры не случайно называются этим словом: они действительно занимаются режиссурой. Как настоящие творцы, они проявляют чудеса изобретательности, имитируя самые невероятные звуки или создавая их с нуля (в той же научной фантастике или фэнтези).

Но многим зрителям так и не суждено оценить их труд, ведь часто мы смотрим кино по телевидению или в интернете, вовсе не думая о качестве динамиков или о важных нюансах, которые теряются при дубляже, особенно если дубляж самодельный, пиратский.

Только просмотр в кинотеатре с хорошей звуковой системой дает адекватное представление о таланте звукорежиссера и его вкладе в фильм.

Музыка



Зато с музыкой таких проблем, как со звуком, не возникает.

Композиторов кино во всем мире знают и любят. Это неудивительно: послушать тему или песню из любимого фильма — самый простой и общедоступный способ воскресить его в памяти.

В кино используют разные типы музыкального сопровождения. Одни режиссеры и продюсеры предпочитают оригинальную музыку, написанную специально для картины, другие берут уже существующую — и иногда так удачно, что эта песня или мелодия начинает ассоциироваться прежде всего с фильмом (так случилось с песней The Doors «The End» и «Полетом валькирий» Вагнера, прозвучавшими в «Апокалипсисе сегодня» Фрэнсиса Форда Копполы, или с «Так говорил Заратустра» Рихарда Штрауса, открывающим «Космическую одиссею 2001 года» Стэнли Кубрика).

Иногда музыка существует как эмоциональный камертон фильма, подсказывая зрителю, какие чувства ему следует испытывать в данный момент.

Иногда музыка нейтрально иллюстрирует визуальный ряд.

Бывают и случаи, когда саундтрек оказывается не менее (или даже более) выдающимся произведением, чем сам фильм.

История кино знает множество устойчивых тандемов режиссеров и композиторов:

- Сергей Эйзенштейн и Сергей Прокофьев,
- Григорий Козинцев и Дмитрий Шостакович,
- Федерико Феллини и Нино Рота,
- Серджо Леоне и Эннио Морриконе,
- Стивен Спилберг и Джон Уильямс,
- Тим Бертон и Дэнни Эльфман,
- Эмир Кустурица и Горан Брегович,
- Дэвид Линч и Анджело Бадаламенти,
- Педро Альмодовар и Альберто Иглесиас и так далее.

Многие выдающиеся режиссеры сами писали музыку к своим фильмам: Чарли Чаплин, Клинт Иствуд, Джон Карпентер, Дарио Ардженто, Том Тыквер, Алехандро Аменабар.



Актёры



Оценивать их труд проще всего. И сложнее всего.

Проще — потому что часто мы руководствуемся любовью или неприязнью. С первых лет кинематографа актеры — это божества и идолы. На них молятся, их ниспровергают. У публики с ними свои интимные отношения, которые не всегда связаны с качеством профессиональной актерской работы.

Сложнее — потому что никто не знает критериев оценки. Актеру нелишне обладать яркой внешностью, привлекательной или отталкивающей, чтобы стать звездой. Но не менее полезно обладать внешностью неприметной, чтобы сыграть любую роль.

Некоторым повезло сыграть в жизни роль, после которой их репутация состоялась и уже не могла быть поколеблена. Так случилось у Харрисона Форда с «Индианой Джонсом», у Джулии Робертс с «Красоткой», у Брюса Уиллиса с «Крепким орешком». Других, таких как Мерил Стрип, любят и принимают безоговорочно, в каком бы фильме они себя ни показали.

Если актер популярен, невозможно назвать его «плохим». Ведь главная цель актера — притягивать взоры, служить магнитом для публики и витриной для фильма. Просто некоторые артисты пластичны и разнообразны, а другие навеки слились с устойчивым образом-амплуа. Бывают и случаи, когда важнее пластики и даже таланта актера становится воплощенный им типаж, точно попадающий в ожидания аудитории.

Даже худший актер иногда может сыграть выдающуюся роль. Ведь важны не столько его способности и умения, сколько режиссура, ставящая исполнителя в необходимый контекст.

Плохой актер отчасти подобен сломанным часам, которые дважды в сутки все-таки показывают точное время.

Режиссура



Что это такое — режиссура фильма?

Буквально всё, что в фильме есть.

Все его достоинства — заслуга режиссера. Все недостатки — нехватка квалификации или недосмотр режиссера.

Его профессия вездесуща и неуловима. Однако ее суть можно свести к элементарной формуле: если вы смотрите фильм, который вам кажется хорошим, то у него хороший режиссер.

Впрочем, авторское кино снимают только те режиссеры, чей стиль можно опознать, даже не прочитав имя в титрах. Но и постановщики сугубо жанрового, индустриального, мейнстримного коммерческого кино могут обладать незаурядным талантом.

Кстати

Режиссерами очень часто становятся люди, пришедшие из других кинематографических профессий.

Актеры, ставшие режиссерами:

- Чарли Чаплин, Клинт Иствуд, Бен Аффлек, Джордж Клуни, Такеси Китано, Джоди Фостер, Мел Гибсон...

Сценаристы, ставшие режиссерами:

- Билли Уайлдер, Пьер Паоло Пазолини, Дэвид Мэмет, Пол Остер, Чарли Кауфман...

Операторы, ставшие режиссерами:

- Рауль Кутар, Петр Тодоровский, Николас Роуг, Барри Зонненфелд, Ян де Бонт...

Продюсер



Сложнее всего судить фильм по продюсеру.

Иногда его имя, опыт и репутация определяют всё. Иногда — ничего. Известны случаи, когда продюсеры были подлинными авторами фильма, а режиссеры лишь исполняли их волю. Но бывало, что человек попадал в титры на правах продюсера только потому, что дал на фильм деньги (или помог найти их). А иногда он просто был хорошим другом режиссера или других продюсеров.

Одни продюсеры решают стратегические вопросы: покупают права на экранизации бестселлеров, нанимают и увольняют сценаристов и режиссеров, делают звезд из начинающих артистов. Другие занимаются организацией производства, оставляя режиссеру сугубо творческие задачи. Но есть и те продюсеры, которым удается совмещать эти функции.

Бывают продюсеры богатые и могущественные или нищие и лишенные какого бы то ни было влияния.

Исторически продюсеры были влиятельнее в голливудском студийном кинематографе, чем в Европе, Азии или советской России, где роль главного заказчика играло (а иногда играет до сих пор) государство.

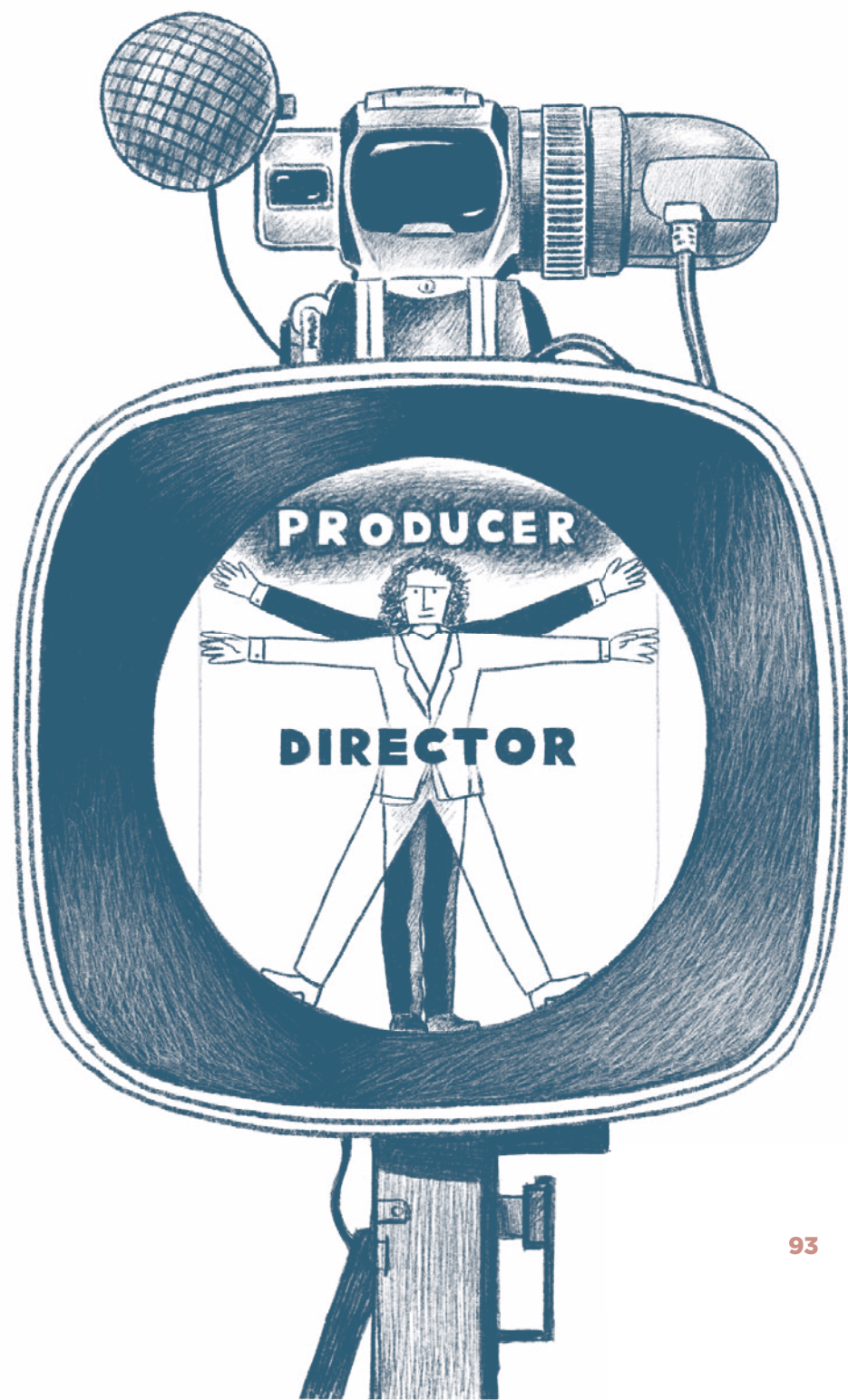
Некоторые продюсеры стали легендами еще при жизни, например американец Ирвинг Тальберг, чьим именем назван почетный продюсерский «Оскар» (он сделал такие фильмы, как «Большой парад», «Тарзан», «Веселая вдова»), и его зять Дэвид Селзник («Унесенные ветром», «Кинг Конг», «Ребекка»).

Впрочем, сегодня в Голливуде работают не менее мощные фигуры, определяющие лицо киноиндустрии, такие как Джерри Брукхаймер («Пираты Карибского моря») и Кевин Файги (фильмы студии Marvel).

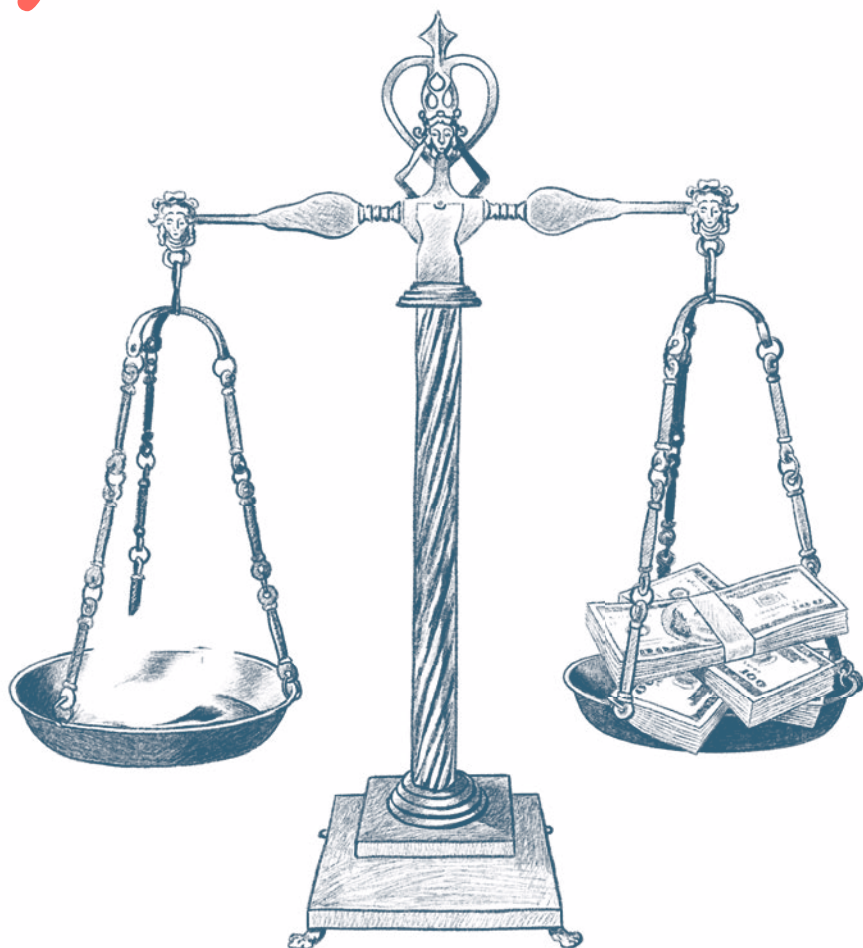
Многие выдающиеся режиссеры со временем стали совмещать постановку фильмов с продюсированием. Среди них Стивен Спилберг, Люк Бессон, Ларс фон Триер.

Самый громкий скандал в Голливуде XXI века связан с разоблачением влиятельного продюсера Харви Вайнштейна, многократно злоупотреблявшего своей властью.





Что такое успех?



Иногда кажется, что для оценки фильма важно, был ли он успешен.

При этом успех бывает разным.

Бывают фильмы, которые становятся хитами проката, собирая рекордные суммы. Некоторые из них остаются в истории кино, другие благополучно забываются.

Бывают фильмы, которые одерживают победы на престижных кинофестивалях или получают премии. Некоторые из них меняют искусство кино, другие исчезают без следа, и вспоминают о них лишь историки.

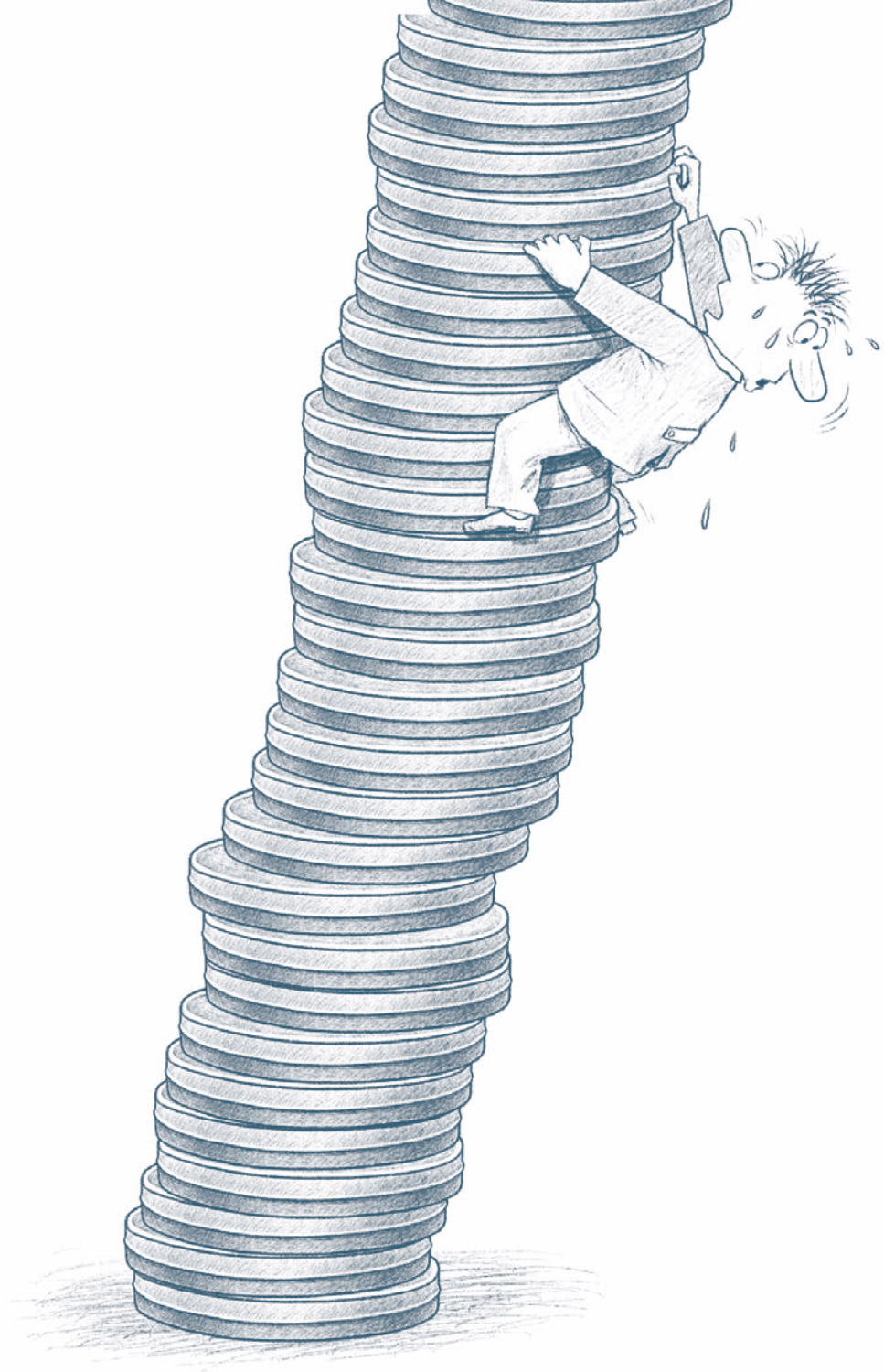
Бывают фильмы, которые воспевают критики, и эти картины задают новые правила игры. Или не задают, а критики признают свои ошибки (чаще не признают) и находят новых фаворитов.

Единственный надежный критерий — время. Если фильму удалось пережить эпоху, в которую он был создан, войти в учебники и списки лучших (или, что еще почетнее, в фольклор), то он действительно состоялся. Все остальные критерии ненадежны.

Но самые надежные критерии не важны в сравнении с любовью зрителя. Даже если это единственный зритель.

Часть IV

Крат- чайшая история КИНО



Как ориентироваться?

На сложный вопрос: «Чем кинематограф полувековой давности отличается от сегодняшнего?» — существует простейший ответ: полвека назад при большом желании зритель мог посмотреть все фильмы вообще. (То есть на самом деле не все, но все ему доступные.)

Не было ни интернета, ни домашнего видео. О существовании многих кинематографий в Европе или Америке никто не подозревал. А если и подозревали, достать это редкое кино было нелегко.

Как только количество фильмов стало чрезмерным, потребовались различные системы отбора лучших — тех, без которых любовь к кинематографу невозможна. Так появились фестивали, премии, рейтинги критиков. Так возник культ «Авторов» — тех, которых стоит писать с большой буквы. Родились иерархии.

Сегодня все изменилось. Посмотреть вообще все фильмы не способен никто. Даже если человек начнет смотреть кино сразу после рождения и посвятит этому все свое время с перерывами на еду и сон, он все равно не поспеет за мировым кинематографом.

Ограниченность возможностей ведет к безграничности иерархий.

В 1960-х годах нельзя было разбираться в кино и не знать Ренуара, Бергмана, Феллини. Теперь это возможно: все равно не объять необъятное. Ты можешь не знать европейскую классику, но быть знатоком японской или латиноамериканской.

Раньше критики выстраивали списки необходимого к просмотру — примерно так, как методисты составляли школьную программу по литературе.

Ныне критик — лоцман, который прокладывает в бесконечном архипелаге путь для того или иного корабля. Корабль, лоцмана и маршрут вы выбираете сами, осознанно или наугад.

Ниже — лишь некоторые крупные острова в безбрежном океане истории мирового кино.

Первооткрыватели

Кинематограф начинается с французов, братьев Люмьер и Жоржа Мельеса.

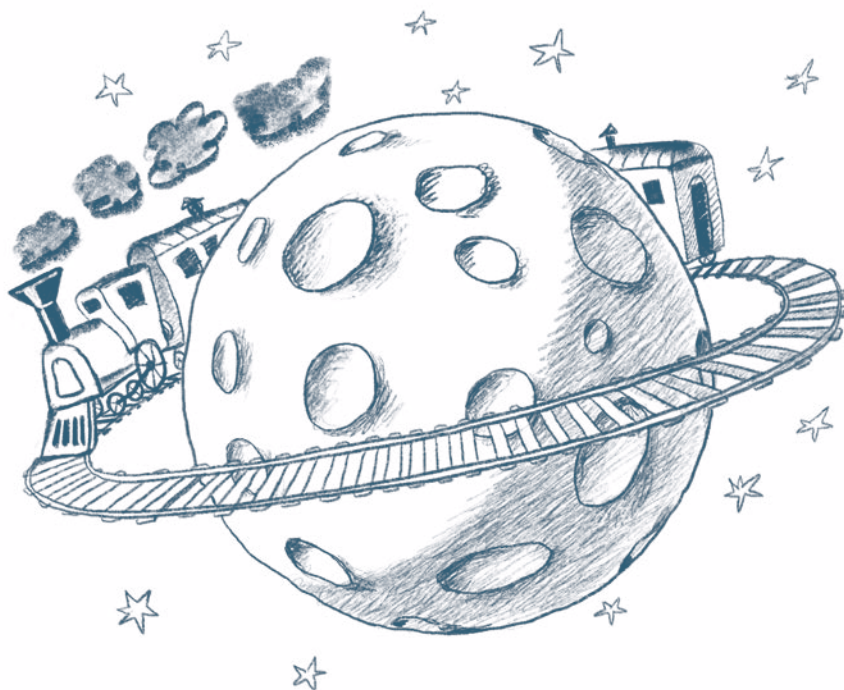
Точнее, так принято считать. Немцы ратуют за своих братьев — Складановски, американцы — за Эдисона. Но совершенно точно самые ранние фильмы, которые смотрят и изучают историки кино, сделаны Люмьерами и Мельесом.

Полнометражного кино тогда не существовало. Понятия «режиссер» тоже. Мельес и Люмьеры сделали сотни фильмов, не все из которых дошли до наших дней. Тогда кинематограф считался не искусством, а развлечением.

«Линия Люмера» — кино, которое тесно связано с реальностью и отталкивается от нее. Это не обязательно документальное кино: многие картины братьев были постановочными, они экспериментировали даже с анимацией. Однако Люмьеры действительно первыми стали снимать окружающую их реальность, а потом посылали своих операторов по всему миру и оставили для потомства множество уникальных кадров.

«Линия Мельеса» — кино как фантазия, вымысел, иллюзия. Мельес пришел в кино из шоу-бизнеса, он был профессиональным иллюзионистом. Считается, что Мельес изобрел большинство

спецэффектов, которые используются до сих пор. Он же был основоположником научно-фантастического кино (и многих других жанров). Тем не менее многие его картины, в частности «Дело Дрейфуса», основаны на реальных событиях.



Три фильма на пробу:

- «Люмьеры!», 2016, Франция (с закадровым голосом Тьерри Фремо): сборник лучших и самых известных фильмов братьев Люмьер
- «Путешествие на Луну», 1902, Жорж Мельес, Франция
- «Хранитель времени», 2011, Мартин Скорсезе, США: картина о биографии и фильмах Жоржа Мельеса

Немецкий экспрессионизм

Возможно, первое по-настоящему влиятельное и самобытное явление мирового кино — родившийся между двумя мировыми войнами немецкий кино-экспрессионизм.

Изломанные неестественные формы, гротескно загримированные персонажи, выстроенные монументальные декорации (целые дворцы, города, скалы и леса) отражали дискомфорт европейцев, столкнувшихся с наступлением нового столетия и разрушительной войной.

Герои этих фильмов — тираны и деспоты, злодеи и психопаты, неврастеники и художники.

Хорроры, триллеры и фэнтези появились на свет именно тогда.

Пять фильмов на пробу:

- «Кабинет доктора Калигари», 1920, Роберт Вине, Германия
- «Голем, как он пришел в мир», 1920, Карл Бёзе и Пауль Вегенер, Германия
- «Носферату. Симфония ужаса», 1922, Фридрих Вильгельм Мурнау, Германия
- «Нибелунги», 1924, Фриц Ланг, Германия
- «Метрополис», 1927, Фриц Ланг, Германия



Раннее советское кино

Искусство молодого советского государства приковывало к себе внимание всего мира. Формальные эксперименты и поиск советских кинематографистов привлекали коллег из Европы и Америки. Советское кино имело не меньшее влияние, чем авангард в изобразительном искусстве.

Сергей Эйзенштейн, начав карьеру в кругу выдающегося театрального новатора Всеволода Мейерхольда, задумывает монументальный цикл фильмов, посвященных революции. Его замысел осуществлен лишь отчасти в трех картинах, связанных с революционной темой: «Стачка», «Броненосец “Потемкин”», «Октябрь». Позже он становится одним из самых известных режиссеров и теоретиков кино в истории кинематографа.

Дзига Вертов экспериментирует с игровым кино и анимацией, а также с документальным кино, придумывая новые способы съемки и монтажа. Его картина «Человек с киноаппаратом» до сих пор считается самым влиятельным неигровым фильмом всех времен.

Украинец Александр Довженко — родоначальник поэтического кино, его ранним творчеством был вдохновлен Андрей Тарковский. Шедевр Довженко

«Земля», рассказывающий о советской деревне во время коллективизации, вскоре после премьеры снимают с проката.

Лев Кулешов пытается совместить формальный поиск со зрительской внятностью жанрового развлекательно-го кино. Фабрика эксцентрического актера — ФЭКС — в Петрограде 1920-х годов становится кузницей кадров для режиссеров и актеров театра и кинематографа.

Позже практически все новаторы и авангардисты так или иначе сблизились с властью и снимали по прямому или косвенному заказу главы СССР Иосифа Сталина сугубо пропагандистское кино.



Пять фильмов на пробу:

- «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», 1924, Лев Кулешов, СССР
- «Броненосец “Потемкин”», 1925, Сергей Эйзенштейн, СССР
- «Человек с киноаппаратом», 1929, Дзига Вертов, СССР
- «Новый Вавилон», 1929, Григорий Козинцев и Леонид Трауберг, СССР
- «Земля», 1930, Александр Довженко, СССР

Золотой век Голливуда

В США в 1910–1920-х годах появляются грандиозные корпорации, снимающие кино и выпускающие его по всему миру. Рождаются первые кинозвезды, постепенно формируются популярные жанры. По всей стране строятся кинотеатры. Кино становится любимым развлечением американцев. Единовластные короли кинематографа — продюсеры.

Одна за другой вырастают студии — Universal Studios, Paramount Pictures, Warner Brothers, Metro-Goldwyn-Mayer, Columbia Pictures. Первую «независимую» студию, цель которой — защищать права художников перед коммерсантами, основывают режиссеры Чарли Чаплин и Дэвид Гриффит вместе с актерами Дугласом Фэрбенксом и Мэри Пикфорд — студия получает название United Artists.

Пионером голливудской режиссуры был Дэвид Уорк Гриффит, автор знаменитых картин «Рождение нации» (1915) и «Нетерпимость» (1916). Он же — первая жертва прямой зависимости режиссера от продюсера в голливудской модели: после коммерческого провала выдающейся «Нетерпимости» его карьера пошла на спад.

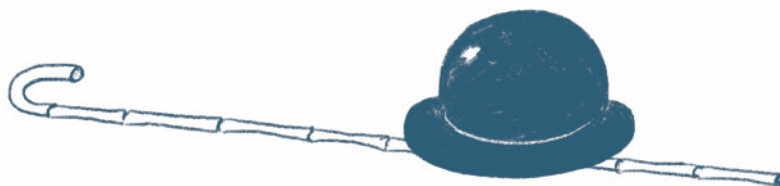
По мере становления Голливуда популярнее всех

прочих жанров оказываются комедии — сначала немые, затем звуковые — и мелодрамы.

С постепенным ростом объема производства и бюджетов рождаются монументальные исторические картины.

Студия Universal в начале 1930-х годов снимает первые фильмы ужасов, в те же годы, с появлением звука в кино, входят в моду мюзиклы. Чуть позже получают массовое распространение вестерны, фильмы нуар и триллеры, непревзойденным мастером которых считается Альфред Хичкок.

Золотым веком Голливуда называют период с конца 1920 года по 1960 год.



Десять фильмов на пробу:

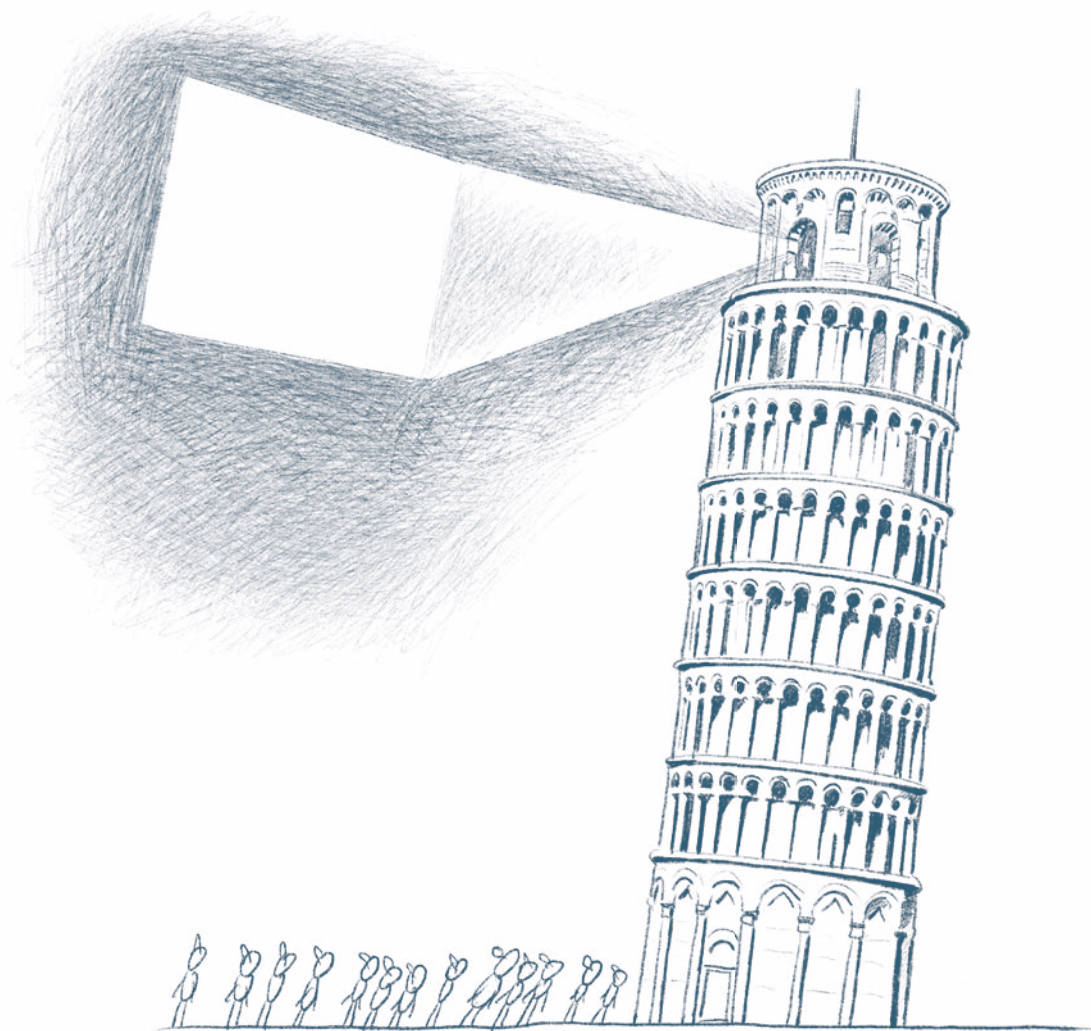
- «Огни большого города», 1931, Чарли Чаплин, США
- «Кинг Конг», 1933, Мериан Купер и Эрнест Шодсак, США
- «Белоснежка и семь гномов», 1937, Уолт Дисней, США
- «Волшебник страны Оз», 1939, Виктор Флеминг, США
- «Магазинчик за углом», 1940, Эрнст Любич, США
- «Гражданин Кейн», 1941, Орсон Уэллс, США
- «Касабланка», 1942, Майкл Кертис, США
- «Бульвар Сансет», 1950, Билли Уайлдер, США
- «Искатели», 1956, Джон Форд, США
- «Головокружение», 1958, Альфред Хичкок, США

Итальянский неореализм

Первое влиятельное движение, возникшее в европейском кино после Второй мировой войны. Оно так или иначе повлияло на все дальнейшие явления европейской культуры, и в особенности на то, что происходило в Италии.

Причиной рождения неореализма был протест против официозного искусства фашистской Италии. Кинематограф поворачивается к простому маленькому человеку и рассказывает о его страданиях и нуждах — а еще о его гордости, чувстве собственного достоинства и праве на самостоятельную жизнь.

Режиссеры и операторы выходят на улицу: у разоренной Италии нет денег, чтобы строить колоссальные павильоны, кино снимают в естественных декорациях. Все чаще на роли приглашают актеров-непрофессионалов. Диалоги переписываются на ходу, во время съемок. Неореализм открывает дорогу спонтанности и свободе в кино.



Пять фильмов на пробу:

- «Рим — открытый город», 1945, Роберто Росселлини, Италия
- «Похитители велосипедов», 1948, Витторио де Сика, Италия
- «Без жалости», 1948, Альберто Латтуада, Италия
- «Земля дрожит», 1948, Лукино Висконти, Италия
- «Горький рис», 1949, Джузеппе Де Сантис, Италия

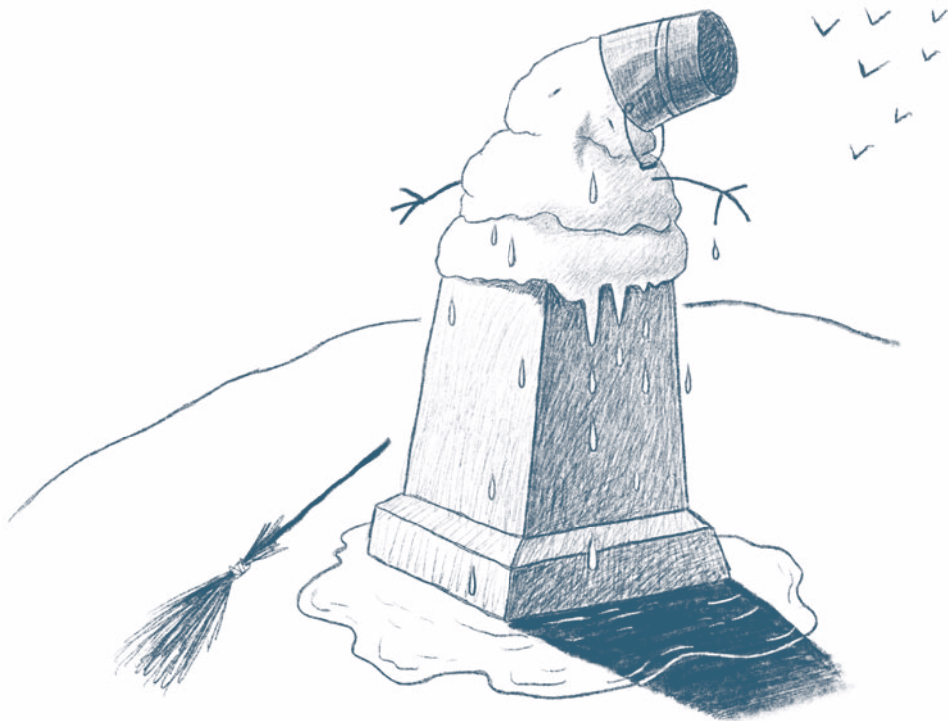
Оттепель в СССР и кино Восточной Европы

После смерти Сталина в 1953 году и разоблачения культа личности на XX съезде КПСС в СССР появляется кино нового образца. Оно говорит не о государстве, а о человеке и его правах. Пересматриваются, как казалось, незыблемые нормы, в том числе в искусстве. Этот период получил название «оттепель».

Оттепель в Советском Союзе приводит к появлению нескольких самобытных течений в кинематографе Восточной Европы. Рождается новое кино Польши, Чехословакии, Венгрии, оно еще свободнее и ярче, чем советское.

Центральная тема для большинства фильмов — травма Второй мировой войны, из которой герои выходят покалеченными, но по-новому ощущающими свободу. Завуалированно или напрямую режиссеры исследуют то, как личность в поисках независимости противостоит системе.

Движение постепенно сходит на нет в середине 1960-х годов, после того как на посту руководителя СССР Никиту Хрущева сменяет Леонид Брежнев. Последний яркий всплеск культурной и политической независимости, так называемая Пражская весна 1968 года, подавлен вторжением советских танков.



Десять фильмов на пробу:

- «Летят журавли», 1957, Михаил Калатозов, СССР
- «Пепел и алмаз», 1958, Анджей Вайда, Польша
- «Баллада о солдате», 1959, Григорий Чухрай, СССР
- «Пассажирка», 1963, Анджей Мунк, Польша
- «Нож в воде», 1962, Роман Полански, Польша
- «Я шагаю по Москве», 1963, Георгий Данелия, СССР
- «Застава Ильича», 1964, Марлен Хуциев, СССР
- «Поезда под пристальным наблюдением», 1966, Иржи Менцель, Чехословакия
- «Отец», 1966, Иштван Сабо, Венгрия
- «Бал пожарных», 1968, Милош Форман, Чехословакия

«Новая Волна»

Во Франции движение «новой волны» формируется вокруг киножурнала Cahiers du Cinéma в конце 1950-х годов. Его звездами становятся ушедшие в режиссуру кинокритики, работавшие в журнале под началом легендарного критика Андре Базена.

Практически все герои «новой волны» были одновременно теоретиками и практиками. Они переосмыслили наследие мирового кино, по сути, переписывали его историю: отдавали дань почтения тем, кого, по их мнению, недостаточно уважали, и сражались с принятыми авторитетами.

Режиссеры французской «новой волны» были очень разными, многие из них отрицали общность с другими. Их объединяли лишь смелость формального поиска и синефилия — не просто любовь к кино, а фанатичное поклонение ему.

Каждый из них прожил длинную жизнь в кинематографе и продолжал снимать, кроме рано (в 1984 году — ему было 52 года) ушедшего из жизни Франсуа Трюффо.



Пять фильмов на пробу:

- «Четыреста ударов», 1959, Франсуа Трюффо, Франция
- «Кузены», 1959, Клод Шаброль, Франция
- «На последнем дыхании», 1960, Жан-Люк Годар, Франция
- «Париж принадлежит нам», 1960, Жак Риветт, Франция
- «Моя ночь у Мод», 1969, Эрик Ромер, Франция

Расцвет авторского кино

Начиная с середины 1950-х годов по всему миру появляются режиссеры-авторы, у каждого из которых есть своя манера и стиль. Одни из них уважают друг друга, другие, наоборот, презирают, а большинство выстраивают собственную художественную вселенную, населенную соратниками и поклонниками.

На 1950–1970-е годы приходится пик популярности авторского кино: его смотрят, запрещают, превозносят, о нем ожесточенно спорят, пишут статьи и целые книги.

Впервые теоретики всерьез говорят о кинематографе как об искусстве, ни в чем не уступающем своим старшим братьям — театру, литературе, живописи или музыке.

В Советском Союзе, несмотря на цензуру, тоже появляется бескомпромиссное авторское кино и уникальные художники: Андрей Тарковский, Элем Климов, Алексей Герман — старший, Кира Муратова.



Десять фильмов на пробу:

- «Токийская повесть», 1953, Ясудзиро Одзу, Япония
- «Семь самураев», 1954, Акира Кurosава, Япония
- «Слово», 1955, Карл Теодор Дрейер, Дания
- «Седьмая печать», 1957, Ингмар Бергман, Швеция
- «Приключение», 1960, Микеланджело Антониони, Италия
- «Сладкая жизнь», 1960, Федерико Феллини, Италия
- «Заводной апельсин», 1971, Стэнли Кубрик, Великобритания/США
- «Дневная красавица», 1967, Луис Бунюэль, Франция
- «Страх съедает душу», 1973, Райнер Вернер Фассбиндер, Германия
- «Зеркало», 1974, Андрей Тарковский, СССР

Новый Голливуд

Это течение американского авторского кино появилось отчасти под влиянием европейского и азиатского кинематографа, а также фестивального движения. Его рождение связано и с отменой цензурного кодекса Хейса, предписывавшего жесткие правила того, что можно, а чего нельзя показывать в кино, и с кризисом американской «студийной» системы, утонувшей в самоповторах и утомившей зрителей.

Молодые режиссеры-киноманы чувствовали себя частью мирового культурного сообщества. Они отказывались от любых ограничений и исследовали табуированные области американской жизни.

Вместе с тем их фильмы были популярны и собирали полные залы, номинировались на кинопремии и завоевывали их.

Социальные проблемы и исследование травм обычного американца в фильмах Нового Голливуда пришли на смену условным кинематографическим законам жанрового кино с его обязательными и нередко дежурными хеппи-эндами.



Пять фильмов на пробу:

- «Выпускник», 1967, Майк Николс, США
- «Беспечный ездок», 1969, Деннис Хоппер, США
- «Крестный отец», 1972, Фрэнсис Форд Коппола, США
- «Злые улицы», 1973, Мартин Скорсезе, США
- «Лицо со шрамом», 1983, Брайан Де Пальма, США

Блокбастеры

В середине 1970-х годов в американском, а затем и мировом кино происходит коммерческая революция. Молодые выходцы из Нового Голливуда Джордж Лукас и Стивен Спилберг снимают невероятно популярные жанровые фильмы для молодой аудитории, которые бьют все рекорды по кассовым сборам. Начиная с этого момента Америка постепенно переключается с массового производства серьезного кино для взрослой аудитории на подростковые развлекательные фильмы — настоящие коммерческие машины для зарабатывания денег. Они получают название «блокбастеры» — дословно «разрушители кварталов».

Блокбастеры до сих пор являются основой студийного могущества Голливуда и причиной жизнеспособности американской киноиндустрии.



Пять фильмов на пробу:

- «Челюсти», 1975, Стивен Спилберг, США
- «Звездные войны», 1977, Джордж Лукас, США
- «Чужой», 1979, Ридли Скотт, США
- «Терминатор», 1984, Джеймс Кэмерон, США
- «Крепкий орешек», 1988, Джон Мактирнан, США

Постмодернизм

Это слово пугает многих. С одной стороны, никто не способен коротко и внятно описать, что под ним подразумевается. С другой — о нем написано столько исследований и книг, что подразумевается слишком многое.

В кино явные проявления постмодернизма — пренебрежение к системе иерархий (как авторского, так и коммерческого кино), всепроникающая ирония, повсеместные цитаты из классики кинематографа, отсутствие морализма и поучительности. А также смешение жанров и стилей, неразличение «высокого» искусства и масскульта, включение зрителя в просмотр как в своеобразную культурную игру, в которой ему предлагается угадать, что на самом деле имеет в виду автор.

С середины 1980-х годов постмодернизм захватывает кинематограф всего мира.



Десять примеров на пробу:

- «Синий бархат», 1986, Дэвид Линч, США
- «АССА», 1987, Сергей Соловьев, СССР
- «Женщины на грани нервного срыва», 1988, Педро Альмодовар, Испания
- «Никита», 1990, Люк Бессон, Франция
- «Сонатина», 1993, Такеси Китано, Япония
- «Криминальное чтиво», 1994, Квентин Тарантино, США
- «Мертвец», 1995, Джим Джармуш, США
- «Рассекая волны», 1996, Ларс фон Триер, Дания
- «Забавные игры», 1997, Михаэль Ханеке, Австрия
- «Про уродов и людей», 1998, Алексей Балабанов, Россия

Фестивали

Первые кинофестивали начали проводить еще до Второй мировой войны. Самым влиятельным киносмотром был Венецианский, основанный в 1932 году по личной инициативе диктатора Бенито Муссолини.

Каннский фестиваль впервые задумали провести в конце того же десятилетия как альтернативу и противовес Венецианскому, на котором все влиятельнее становились фашистские идеи. Планам не суждено было осуществиться: началась война. В результате первый Каннский фестиваль состоялся в 1946 году.

Наиболее важными киносмотрами Европы традиционно считаются фестивали в Берлине (февраль), Каннах (май) и Венеции (август–сентябрь), самыми престижными — их призы: «Золотой медведь», «Золотая пальмовая ветвь» и «Золотой лев» соответственно.

Кроме того, с давних пор проводятся знаменитые фестивали в Локарно и Роттердаме, Карловых Варах и Сан-Себастьяне, Торонто и Пусане. Международных кинофестивалей в мире больше, чем дней в году.

Двадцать фестивальных победителей на пробу:

- «Расёмон», 1951, Акира Кurosава, Япония (Венеция)
- «Плата за страх», 1954, Анри-Жорж Клузо, Франция (Канны)
- «12 разгневанных мужчин», 1957, Сидни Люмет, США (Берлин)
- «Виридиана», 1961, Луис Бунюэль, Испания (Канны)
- «Иваново детство», 1962, Андрей Тарковский, СССР (Венеция)
- «Шербурские зонтики», 1964, Жак Деми, Франция (Канны)
- «Военно-полевой госпиталь», 1970, Роберт Олтмен, США (Канны)
- «Кентерберийские рассказы», 1972, Пьер Паоло Пазолини, Италия (Берлин)
- «Восхождение», 1977, Лариса Шепитько, СССР (Берлин)
- «Весь этот джаз», 1980, Боб Фосс, США (Канны)
- «Имя: Кармен», 1983, Жан-Люк Годар, Франция (Венеция)
- «Париж, Техас», 1984, Вим Вендерс, Германия (Канны)
- «Красный гаолян», 1988, Чжан Имоу, Китай (Берлин)
- «Бартон Финк», 1991, Итан и Джоэл Коэны, США (Канны)
- «Пианино», 1993, Джейн Кэмпбелл, Новая Зеландия (Канны)
- «Да здравствует любовь», 1994, Цай Минлян, Тайвань (Венеция)
- «Унесенные призраками», 2002, Хаяо Миядзаки, Япония (Берлин)
- «Натюрморт», 2006, Цзя Чжанкэ, Китай (Венеция)
- «4 месяца, 3 недели и 2 дня», 2007, Кристиан Мунджиу, Румыния (Канны)
- «Дядюшка Бунми, который помнит свои прежние жизни», 2010, Апичатпонг Вирасетакун, Таиланд (Канны)

Кстати

Кому и зачем нужны фестивали?

Многие считают, что это своеобразные «ярмарки тщеславия», которые существуют только ради светской хроники — выгуливания нарядов на красных дорожках.

На самом деле кинофестивали — своеобразный механизм, предлагающий альтернативу голливудской студийной системе проката и рекламы (а также ее аналогам по всему миру).

Профессиональное жюри и кинокритики смотрят абсолютно новые картины (обычно они относятся к сфере авторского кино) и выбирают самые талантливые. Об этом узнает весь мир: помогают и интрига вокруг награды, и светская хроника.

Параллельно с фестивалями идут кинорынки, где заключаются сделки по продаже и покупке кино, причем не только коммерческого и жанрового, но также авторского, авангардного, экспериментального.

Почти все значительные режиссеры в послевоенной истории кино стали знаменитыми благодаря фестивалям.



«Оскар»

Человечество уверено, что высшая награда в области кино — «Оскар», и переубедить его невозможно. Но «Оскар» — сугубо американская индустриальная премия, в ограниченных координатах которой часто оказываются незаметными целые кинематографии: ведь награждаются исключительно картины, вышедшие в течение года в прокат США.

Возможно, такое значение премии придают потому, что вручение «Оскаров» — эффектное шоу. Или потому, что самые известные звезды в мире — голливудские. Но прежде всего, конечно, потому, что американское кино — самое популярное в мире.

Причина проста. Французы снимают фильмы для французов, датчане — для датчан, индийцы — для индийцев, китайцы — для китайцев, россияне — для россиян. Из этого правила существуют исключения, но они редки и незначительны.

И только Голливуд снимает фильмы не для американцев, а для всего мира.

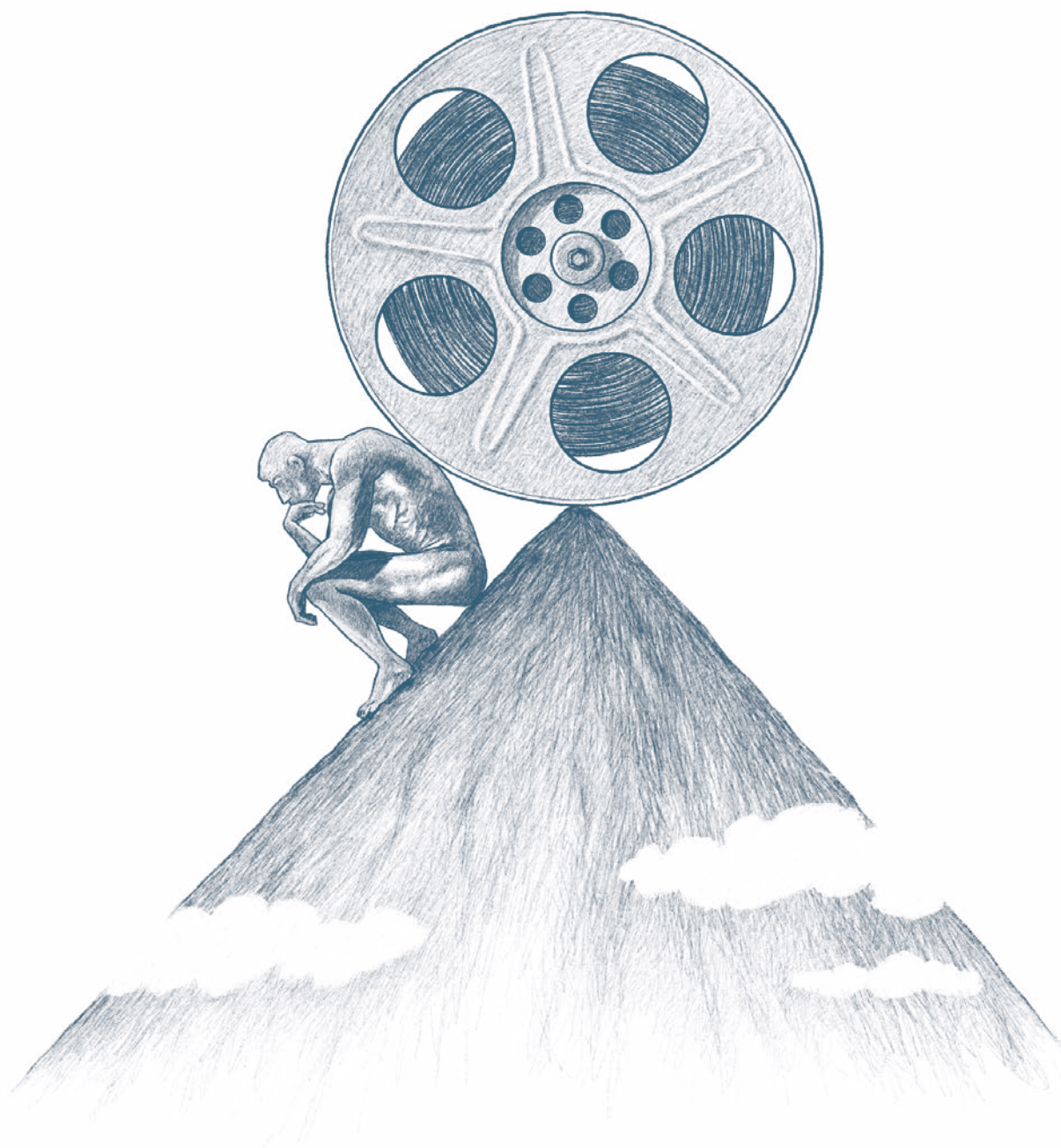


Двадцать лучших фильмов по версии «Оскара» на пробу:

- «Это случилось однажды ночью», 1935, Фрэнк Капра, США
- «Унесенные ветром», 1940, Виктор Флеминг, США
- «Ребекка», 1941, Альфред Хичкок, США
- «Все о Еве», 1951, Джозеф Манкевич, США
- «Бен-Гур», 1960, Уильям Уайлер, США
- «Квартира», 1961, Билли Уайлдер, США
- «Вестсайдская история», 1962, Роберт Уайз и Джером Роббинс, США
- «Лоуренс Аравийский», 1963, Дэвид Лин, Великобритания
- «Полуночный ковбой», 1970, Джон Шлезингер, США
- «Крестный отец — 2», 1975, Фрэнсис Форд Коппола, США
- «Полет над гнездом кукушки», 1976, Милош Форман, США
- «Энни Холл», 1978, Вуди Аллен, США
- «Взвод», 1987, Оливер Стоун, США
- «Человек дождя», 1989, Барри Левинсон, США
- «Молчание ягнят», 1992, Джонатан Демме, США
- «Список Шиндлера», 1994, Стивен Спилберг, США
- «Форрест Гамп», 1995, Роберт Земекис, США
- «Титаник», 1998, Джеймс Кэмерон, США
- «Старикам тут не место», 2008, Итан и Джоэл Коэны, США
- «Бердмэн», 2017, Алехандро Гонсалес Иньярриту, США

Часть V

**Что
дальше?**



В 1995 году кинематограф
отметил свое столетие

Казалось, он добился всего и стал главным искусством своего века. Но век подходил к концу. Кино проводило его самым большим, дорогим и успешным фильмом-катастрофой всех времен — «Титаником» Джеймса Кэмерона. Страшная сказка о счастливой любви с несчастливym концом собрала рекордную сумму в прокате (около двух миллиардов долларов) и получила 11 «Оскаров» (больше не удавалось получить ни одному фильму).

Кинематограф как будто прощался, уходя под воду. Казалось, самые драгоценные его тайны похоронены на дне морском, как фигурировавший в сюжете голубой бриллиант «Сердце океана».

Но наступил XXI век, и не случилось ни конца света — а ведь многие его ждали, — ни конца кинематографа. Перелистнув страницу, он вступил в новую эпоху.

Фильмы становятся больше

В XX веке производственный бюджет в сто миллионов долларов на фильм еще мог кого-то впечатлить, в XXI он кажется едва ли не скромным. Во всяком случае, для настоящего блокбастера. Отныне все норовят потратить хотя бы вдвое больше, а собрать — не меньше миллиарда. Зритель с удовольствием включается в гигантоманскую игру — соревнование рекордсменов.

На смену большим фильмам, для которых, если повезет, когда-нибудь снимут продолжение (так было с «Чужим», «Роботом-полицейским», «Терминатором»), пришли целые циклы и серии, сразу рассчитанные на многосерийность — и на то, что публика будет смотреть и любить их на протяжении долгих лет.

Одиночные блокбастеры появляются все реже. Теперь в моде франшизы — огромные киносериалы.

На рубеже столетий рождаются экранизации легендарных фэнтези: восемь фильмов о Гарри Поттере по книгам Джоан Роулинг, шесть фильмов о Средиземье Толкина, сделанных Питером Джексоном, три — о Нарнии...

Возвращаются, обретая неслыханный размах, научно-фантастические циклы прошлого. Новый

«Звездный путь», новые «Звездные войны», новые «Чужие». Молодая публика соединяется в залах с закаленными фанатами, льющими ностальгические слезы.

На смену героям боевиков XX века (и их звездам — Арнольду Шварценеггеру, Сильвестру Сталлоне, Брюсу Уиллису и другим) приходят супергерои со сверхъестественными способностями. Комиксы получают новую экранную жизнь с ростом двух конкурирующих брендов: Marvel и DC.

«Трансформеры» буквально демонстрируют изменение масштаба: люди кажутся насекомыми в сравнении с колоссальными инопланетными роботами, автоботами и десептиконами, выясняющими свои непростые отношения.

«Пираты Карибского моря» раздвигают время и место действия, перенося его даже в загробный мир.

Число кинематографических вселенных постоянно растет. Каждая из них не прекращает расширяться.



...и меньше

Короткометражное кино долгое время считалось полигоном для начинающих молодых авторов и экспериментаторов. Короткий метр трудно выпустить в прокат (если фильмы не собраны в альманахи), для некоторых короткометражек даже на телевидении места не найти.

С появлением интернета все изменилось.

Платформа YouTube позволила миллионам желающих попробовать себя в роли режиссера, оператора или актера, а чаще — в нескольких ролях сразу. Решающую роль сыграли и удешевление видеокамер, мало в чем уступавших профессиональным, и повсеместное распространение смартфонов, каждый из которых одновременно является камерой.

Профессионализм перестал быть обязательным требованием.

Многие люди уже не смотрят фильмы: перешли на ролики.

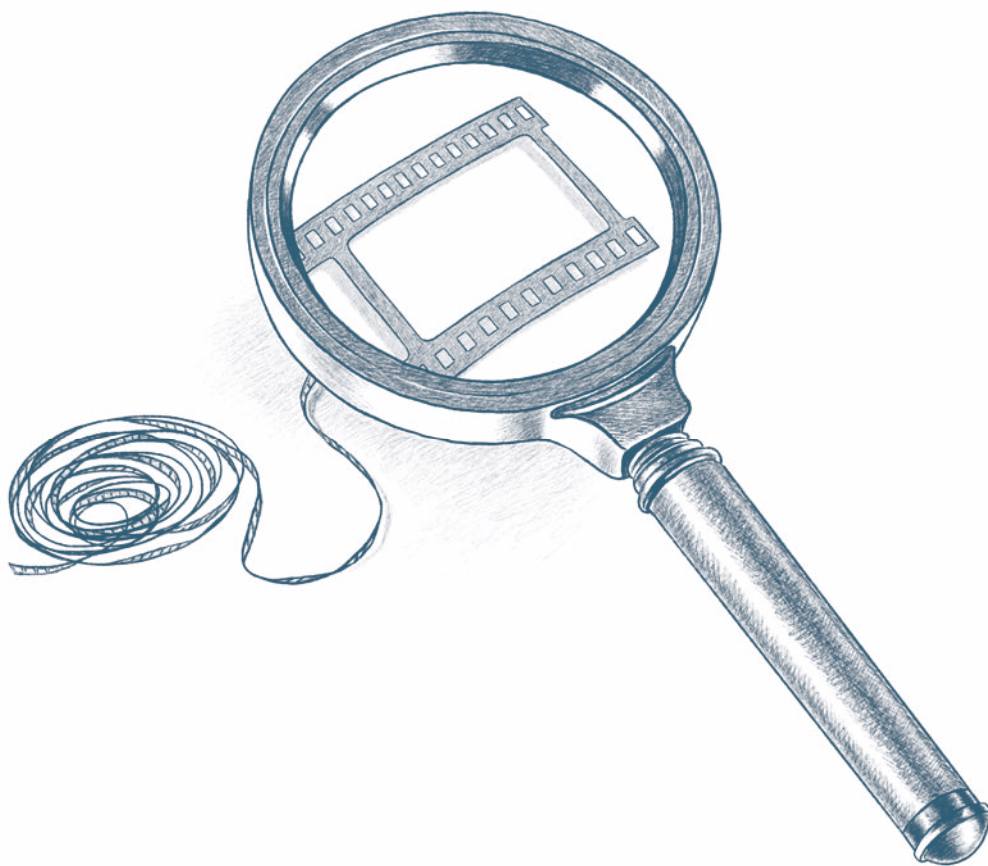
Талантам стало проще себя проявить, но продюсерам все сложнее отыскивать их в общей гуще.

По всему миру стали проводиться конкурсы мобильного кино, снятого на телефон. И кино,

снятого без (или почти без) бюджета. И фильмов, длящихся не больше одной минуты.

Демократизация кинематографа уничтожает вековую границу между теми, кто делает кино, и теми, кто смотрит.

И одновременно напоминает о ранних днях кино, когда профессионалов как таковых еще не существовало. Неслучайно сегодня 50-секундные фильмы братьев Люмьер смотрятся как ролики из YouTube.



Кино отказывается от сюжета

Голливуд твердил: кинематограф рассказывает истории.

Как выяснилось, не всегда.

На фестивалях в начале XXI века распространилось и стало популярным «медленное кино». В нем вообще ничего не происходит — или происходит, но очень неспешно. Уставшие от преувеличенной динамики современного развлекательного кино и стремительного монтажа (его еще называют «клиповым»), зрители нашли прелесть в этом замедлении.

В конце концов, мы способны часами смотреть в окно поезда или любоваться пейзажем. Почему бы не использовать эту способность, смотря кино?

Родоначальниками «медленного кино» называют венгерского режиссера Белу Тарра, снимавшего длинные кинопритчи («Сатанинское танго», «Туринская лошадь»), классика иранского кино Аббаса Киаростами («Вкус черешни») и тайваньца Цай Минляна, чьи иронические и поэтические картины напоминают замедленную съемку («Река», «Капризное облако»). В этой эстетике сделаны фильмы аргентинца Лисандро Алонсо и филиппинца Лав Диаса. Иногда в один ряд с ними ставят и Александра Сокурова.

Одним из праотцов «медленного кино» можно считать россиянина Андрея Тарковского.

Однако налицо и кризис сюжетности в больших голливудских франшизах.

Пересказать сюжет очередной серии «Пиратов Карибского моря» или «Трансформеров», не перепутав с предыдущим выпуском, подчас невозможно. Недаром одна франшиза основана на аттракционе в парке развлечений, другая — на серии пластмассовых игрушек-роботов.

Да и почти любой кинокомикс мы смотрим не для того, чтобы узнать, кто выживет, а кто победит. Мы скорее «болеем» за любимого героя, будь то Человек-паук или Тор, Супермен или Аквамен, как на спортивном матче.

Путаницу внесли и сериалы, бум которых случился в XXI веке. Если ты не знаешь заранее, чем кончится история, а ждешь рейтингов и думаешь, снимать ли следующий сезон, то и историю пишешь, а потом рассказываешь иначе. Недаром именно в сериалах сами рассказчики, то есть сценаристы и шоураннеры, считаются более важными персонами, чем режиссеры.



Кино становится интерактивным

В начале 2000-х годов аналитики всерьез предрекали кинопрокату скорую смерть. Мол, кинотеатры будут закрываться, все перейдут на домашний просмотр.

Но в 2009-м вышел «Аватар». Его режиссер Джеймс Кэмерон побил свой же собственный рекорд: «Аватар» собрал еще больше зрителей и денег, чем в свое время «Титаник». Это был первый по-настоящему успешный фильм в 3D. Он вернул зрителей в кинотеатры.

В фантастическом «Аватаре» трехмерное пространство не было обычным аттракционом. Оно стало важным элементом художественного решения. Как главный герой фильма, парализованный десантник, учился заново ходить и даже летать, оказавшись в синем теле жителя планеты Пандора, так и зритель вместе с ним пробирался сквозь джунгли и парил в поднебесье.

3D стало едва ли не обязательным атрибутом большого развлекательного кино. Иллюзия включенности публики в действие фильма усиливалась новейшими звуковыми системами, которые постоянно совершенствовались. Появились и 4D — кинопросмотры, которые напоминали скорее аттракцион: в лицо зрителям дул ветер или лил дождь, а кресла двигались.

Вскоре мир узнал о новой технологии — VR, сокращение от «виртуальной реальности». Зритель смотрит кино в специальном шлеме, оказываясь как бы внутри фильма. Правда, на момент написания этой книги признанные режиссеры сняли еще очень мало полнометражных фильмов в такой технологии.

Со временем это изменится: VR захватывает новые территории, стирая грани между экспериментальным кино, видео-артом, живописью, компьютерной игрой и аттракционом.

Старейший в мире кинофестиваль — Венецианский — учредил параллельный конкурс, а также жюри и награды для VR-кино.



Мультфильмы — теперь для всех

Еще 20–30 лет назад все знали, что мультфильмы — это для детей. Ну и для родителей или бабушек с дедушками, надо же кому-то отвести ребенка в кино.

В XXI веке это изменилось.

На стыке столетий мир потрясла американская студия Pixar, впервые решившая снять полнометражный компьютерный мультфильм — «Историю игрушек». В дальнейшем Pixar существенно повлияла на развитие анимации в Голливуде: сегодня традиционные рисованные или кукольные полнометражные мультфильмы встречаются гораздо реже компьютерных.

В 2001 году полнометражный мультфильм «Шрек» участвовал в конкурсе Каннского фестиваля.

В 2002-м «Унесенные призраками» японского гения Хаяо Миядзаки получили «Золотого медведя» на Берлинском фестивале. Это случилось с мультфильмом впервые. Позже та же картина стала самой кассовой за всю историю японского проката и заслужила «Оскар».

В мире работает все больше анимационных студий, коммерческих и экспериментальных.

Полнометражные мультфильмы регулярно выходят в прокат, среди их зрителей — люди любых возрастов.

Анимация открывает новые горизонты, например пробует себя в документальном кино.

Влияет на этот процесс и развитие технологий спецэффектов. Анимация часто становится неотъемлемой частью игрового кино (особенно в фантастике и фэнтези). А техника motion capture, когда роли играют профессиональные актеры, а аниматоры превращают их на экране в невероятных персонажей, привела к появлению кино в равной степени анимационного и игрового. Так сделаны, например, «Беовульф» и «Рождественская история» Роберта Земекиса или «Приключения Тинтина» Стивена Спилберга.



Документальные фильмы — тоже

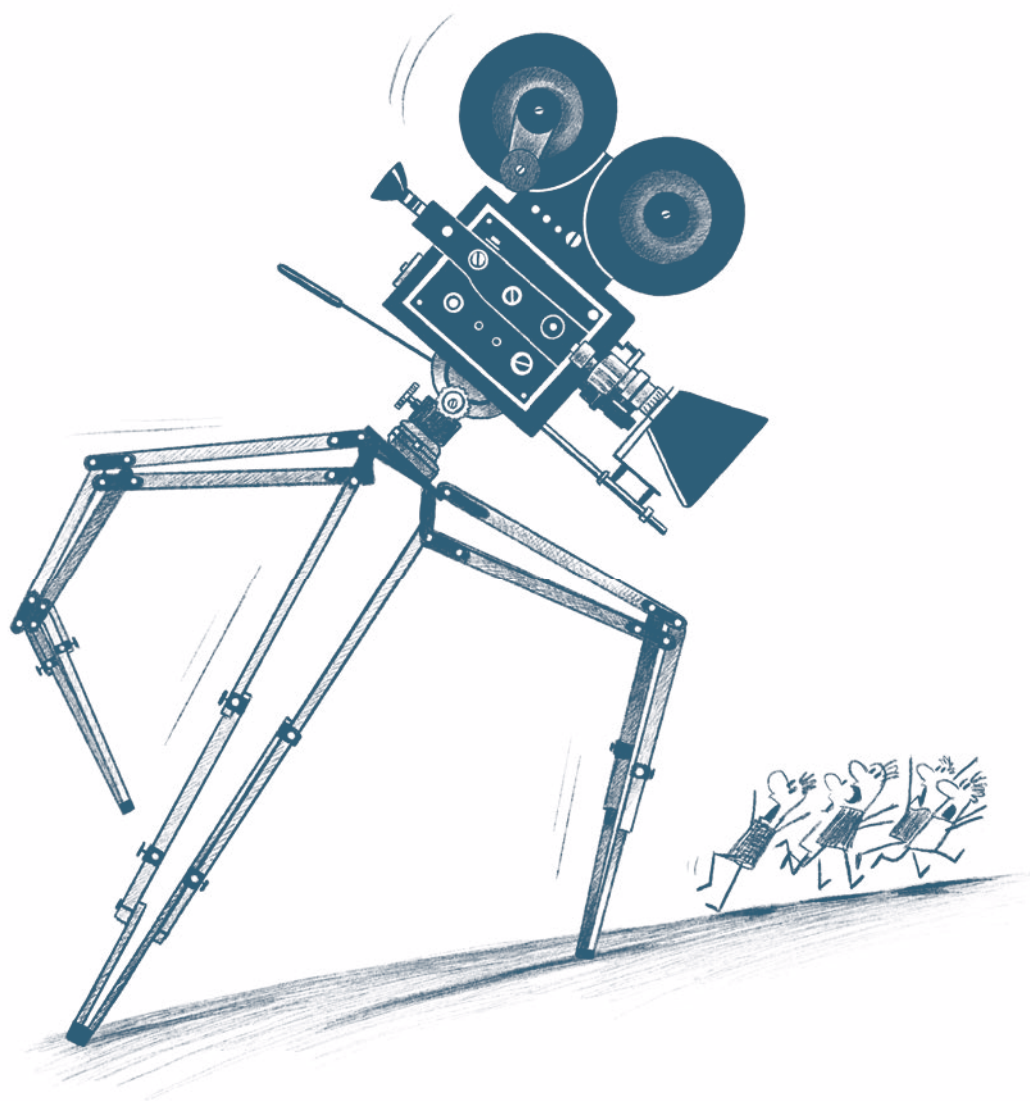
Неигровое кино, как уже было на заре кинематографа, перестало считаться чем-то специфическим, сделанным для специалистов.

Все больше прекрасных документальных картин снимается для независимых телеканалов по всему миру.

Документальные картины чаще показывают и в прокате. Кроме того, они начали побеждать на фестивалях.

В Каннах «Золотую пальмовую ветвь» получил политический «Фаренгейт 9/11» американца Майкла Мура. Итальянец Жанфранко Роззи со своими неигровыми лентами брал главные призы сразу на двух фестивалях: со «Священной кольцевой автодорогой» заслужил «Золотого льва» в Венеции, а с «Огнем в море» — «Золотого медведя» в Берлине.

Многие режиссеры делают игровое и документальное кино попеременно и даже одновременно, снимая в одной картине артистов профессиональных и непрофессиональных, совмещая спонтанно возникающие кадры и импровизацию с элементами заранее написанного сценария. Так действуют иранец Джафар Панахи и украинец Сергей Лозница, китаец Цзя Чжанкэ и португалец Педру Кошта.



Меняется география

Полвека назад все знали, в каких странах делают лучшее кино. Этот список не менялся на протяжении десятилетий: США, СССР, Франция, Италия, Германия, Япония.

Былых лидеров в тех или иных формах настиг кризис. Он миновал только США — в немалой степени из-за огромных масштабов американской индустрии, привлекающей лучших специалистов со всего мира.

В европейском кино самые яркие неординарные фильмы сегодня снимаются в Румынии («Смерть господина Лазареску» Кристи Пую, «Сокровище» Кристиана Мунджиу) и Греции («Клык» Йоргоса Лантимоса, «Аттенберг» Афины Рахель Цангари).

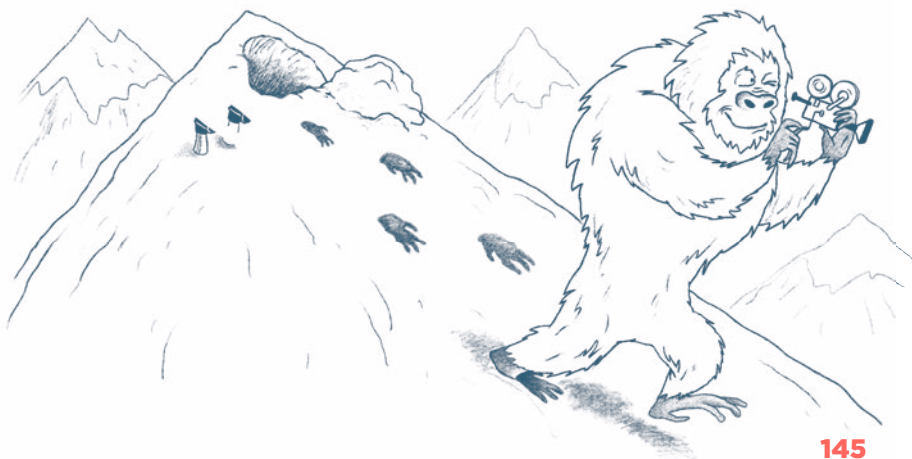
На Ближнем Востоке наиболее индивидуальное кино делают в Иране («Круг» Джафара Панахи, «Развод Надера и Симин» Асгара Фархади) и Израиле («Ливан» Самуэля Маоза, «Синонимы» Надава Лапида).

Все громче заявляют о себе и режиссеры Латинской Америки — Аргентины, Бразилии, Венесуэлы, Колумбии. А мексиканцы снимают как авторское радикальное кино (Карлос Рейгас, Аманескаланте), так и нестандартные коммерческие хиты для Голливуда. Несколько лет

подряд «Оскары» за режиссуру и лучший фильм получали именно мексиканцы: Алехандро Гонсалес Иньярриту («Бердмэн», «Выживший»), Гильермо дель Торо («Форма воды») и Альфонсо Куарон («Гравитация», «Рома»).

Больше всего новых талантов появилось в Азии. Япония, где не прекращают рождаться самобытные режиссеры (в частности, в области анимации), стала теснить волна китайского кино: сначала режиссеры «пятого поколения», вошедшие в моду еще в 1990-х годах, — Чжан Имоу, Чень Кайгэ, а потом их преемники из «шестого поколения» — Цзя Чжанкэ, Дяо Иньянь, Ван Сяошуай. Мощно выступают и в прокате, и на фестивалях южнокорейские авторы: Пак Чхан Ук, Ким Ки Дук, Пон Чжун Хо, Хон Сан Су. Филиппины, Малайзия, Сингапур, Вьетнам, Индонезия — везде возникают новые интересные имена.

Настоящей сенсацией стало явление режиссера-экспериментатора из Таиланда Апичатпонга Вирасетакуна, чья картина «Дядюшка Бунми, который помнит свои прежние жизни» в 2010 году получила «Золотую пальмовую ветвь» на Каннском фестивале. Его работы впечатлили критиков настолько, что те даже выучили наизусть имя автора. Впрочем, тот для простоты предлагал называть себя просто Джо.



Политика стала важнее

Разве политика имеет отношение к искусству?

Еще какое.

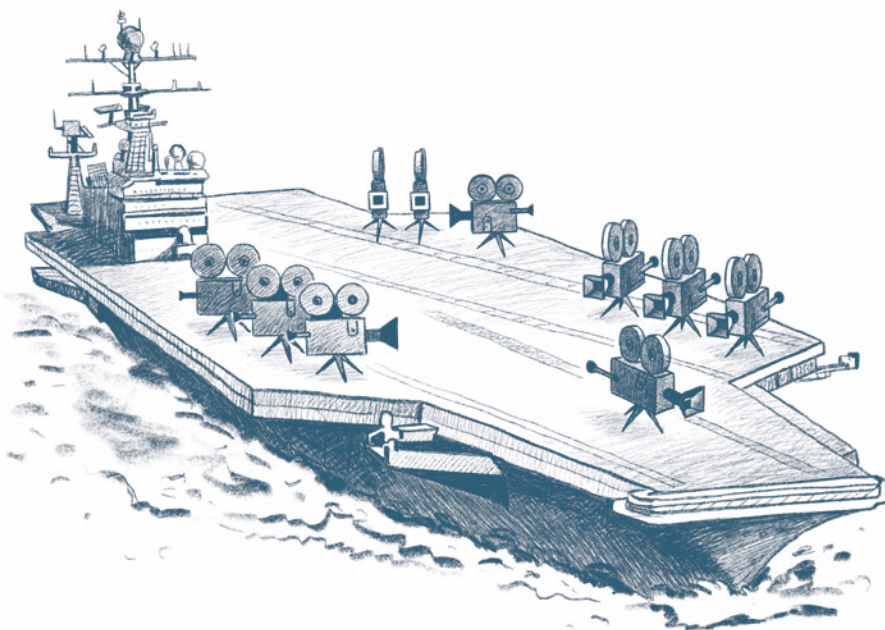
Так было всегда. «Броненосец “Потемкин”» Сергея Эйзенштейна, «Олимпия» любимицы Гитлера Лени Рифеншталь — политические высказывания. Как и антифашистский «Рим — открытый город» Роберто Росселлини, «На последнем дыхании» Жана-Люка Годара, «Застава Ильича» Марлена Хуциева.

Чистое искусство существует, но даже оно нередко служит политическим целям. В XXI веке отделить искусство — и особенно кино — от политики становится все сложнее.

В странах, где ограничены политические свободы, режиссеры снимают кино на эти темы. Так появляются на свет «Левиафан» Андрея Звягинцева или «Офсайд» Джафара Панахи. Это рискованное дело: тот же Панахи за свою деятельность получил тюремный срок и запрет на выезды за пределы Ирана. Снимать кино ему тоже запретили.

Политические фильмы, снятые в защиту угнетенных социальных групп или меньшинств, часто получают премии и призы на фестивалях. Однако не было случаев, когда таким образом отмечались неталантливые картины.

Влияет политика и на большие голливудские блокбастеры. Так, событием не только индустриальным и культурным, но и политическим стало появление «Чудо-женщины» Пэтти Дженкинс — первого в новом столетии фильма о супергероине, снятого женщиной, и «Черной пантеры» — первого в XXI веке фильма с чернокожим супергероем, снятого афроамериканцем. Оба имели колоссальный успех в прокате, в отличие от аналогичных попыток 1990-х годов — «Танкистки» Рейчел Талалей и «Человека-метеора» Роберта Таунсенда.



Новые экраны

Огромные экраны IMAX появляются по всему миру. Они устроены так, что зритель не видит их границ и полностью погружается в фильм, даже если он не снят в 3D. Многие из лучших современных режиссеров принципиально работают для формата IMAX — среди них Джеймс Кэмерон и Кристофер Нолан. Возникают и другие кинотеатральные форматы, рассчитанные на экраны больших размеров и идеальный, особо точный и детализированный звук.

Вместе с тем почти у каждого из нас в кармане есть смартфон, а это — тоже кинотеатр. Экран, на котором можно посмотреть не только ролик или клип, но и целый фильм или сериал.

Телевизоры совершенствуются. Экраны все шире, сам аппарат все воздушнее, экран все более плоский, изображение все четче. То же самое касается мониторов компьютеров и ноутбуков.

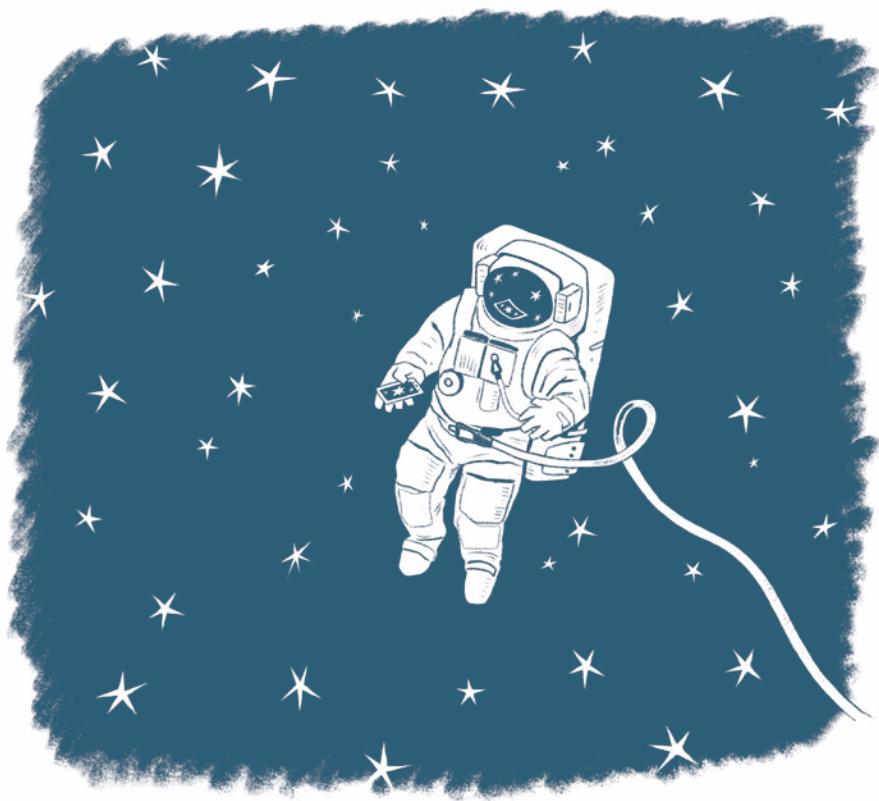
VR-технология превращает мир, окружающий зрителя, в один сплошной экран.

Сервисы стриминга, начиная с самых известных — Netflix, Amazon, с каждым годом становятся богаче и влиятельнее. Они продюсируют сериалы и фильмы, показывают их на фестивалях и получают премии,

но при этом стараются обходить кинотеатральный прокат, агитируя зрителя за комфортный домашний просмотр.

Кинотеатры сражаются с этим по-своему, поддерживая зрелищные высокобюджетные блокбастеры, которые можно оценить по достоинству именно на большом экране.

Исход этой битвы неясен. Очевидно лишь то, что способов смотреть кино в XXI веке стало гораздо больше.



Когда умрет кино?

Разговоры о смерти кино начались вскоре после его рождения. Сами братья Люмьер не верили в перспективность собственного изобретения.

Когда появилось телевидение, почти все были убеждены: кино осталось жить недолго. Кто захочет выбираться из дома и смотреть фильмы в компании чужих людей и за деньги, когда можно смотреть их у себя на диване?

Или даже не фильмы, а телепередачи, развлекательные шоу, викторины...

Когда возникло видео (VHS, DVD, Blu-ray), сомнений не оставалось: кино дышит на ладан, с видеомэгнитофонами ему не сравняться.

Последние лжепохороны кино состоялись совсем недавно, когда нахлынула волна сериалов.

Так же в свое время (с появлением кино) хоронили и театр. Меж тем он до сих пор жив-здоров и процветает.

Живы опера и балет — очень старые и специфические искусства. Они преодолели несколько кризисов и нашли новые формы.

Вообще, довольно трудно вспомнить такое искусство, которое со временем перестало бы быть нужным людям и умерло. Литературе, музыке, живописи, архитектуре тысячи лет, но они и не думают исчезать.

Кино — самое молодое из искусств. Оно не только не умирает, оно только-только учится ходить и говорить.

Всё впереди.

Конец

Долин Антон

КАК СМОТРЕТЬ КИНО

Главный редактор *Л. Богомаз*
Руководитель проекта *А. Тарасова*
Корректоры *М. Ведюшкина, Е. Сметанникова*
Художественное оформление и макет *Ю. Буга*
Компьютерная верстка *К. Свищёв*
Иллюстрации *К. Бронзит*

Подписано в печать 7.11.2019.
Формат 70 × 90 ¹/₁₆.
Бумага офсетная № 1. Печать офсетная.
Объем 9,5 печ. л. Тираж 5000 экз. Заказ № .

ООО «Альпина Паблишер»
123060, Москва, а/я 28
Тел. +7(495)980-53-54
www.alpina.ru
e-mail: info@alpina.ru

Знак информационной продукции
(Федеральный закон № 436-ФЗ от 29.12.2010 г.)



Отпечатано в типографии Полиграфическо-издательского комплекса «Идел-Пресс»,
филиала АО «ТАТМЕДИА», 420066, г. Казань, ул. Декабристов 2.
e-mail: id-press@yandex.ru <http://www.idel-press.ru>